د . يوسف إسماعيل

البنية التركيبية في الخطاب الشعري

قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين

" العصر المملوكي "

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (10)
2012

المقدمة

تُبنى القصيدة العربية على مجموعة من المستويات . هي المستوى الإيقاعي والمستوى التركيبيّ والمستوى الإحالي (الدلالي). ولا نقرأ كلّ مستوىً من المستويات منفصلاً إلا للضرورة الدرسيّة ؛ لأنه يشكِّل جزءاً من بناء كلّي ، تتفاعل فيه العناصر المكوِّنة للبناء ، كلٌّ في موقعه منفصلاً ومتلاحماً مع غيره من العناصر.

وحين نقف في هذا البحث على المستوى التركيبيّ لمقاربة البنى الفاعلة في القصيدة المملوكية لا نغضّ الطرف عن تفاعل المستويات جميعها ، وإنما لضرورة درسيّة نتابع ما بدأناه سابقاً في مقاربة المستوى الإيقاعي.

ولذلك يشكِّل هذا البحث الجزء الثاني المكمِّل للكتاب السابق "بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين " *فقد تناول الكتاب المذكور تحليل بنية الإيقاع في القصيدة العربية بكافة مستوياتها وفق منهج تحليليّ استقرائي للنتاج الشعري في العصر المملوكي بما يضمن علمية النتائج والمقولات النقدية التي تمّ التوصّل إليها.

ورغبة منّا في استكمال الصورة التحليلية لمستويات القصيدة المملوكية من داخل النصوص عبر الإفادة من معطيات المناهج النصية المعاصرة فإننا نقدّم هذه الدراسة لترفد الدراسة السابقة ، وتبني جزءاً آخر من الصورة الكليّة للشعر في العصر المملوكي ، وهو الجزء المرتبط بالمستوى التركيبيّ للنصّ الشعريّ.

ونريد بالمستوى التركيبيّ العلاقة الداخلية والعلاقة الخارجية بين العناصر المكوِّنة للقصيدة. فعلى مستوى العلاقة الداخلية تشكِّل مواقع العناصر المكوِّنة

* وزارة الثقافة بدمشق 2004.

للجملة بؤرة المعطى الدلاليّ والفنيّ في الجملة وفي النص ؛ فمنه نقرأ التركيب النحويّ " صورة النحو" لنلاحظ الأثر الجماليّ الذي يخلقه انزياح الجملة عن نسقها المعياريّ النحويّ مِن خلال بؤرة التوتّر الشعريّ كالتقديم والتأخير والاعتراض والفصل والوصل.. وغيرها. وكذلك نقرأ التركيب البلاغيّ " الصورة الشعريّة" باعتباره يتوازى مع التركيب النحويّ من حيث التركيب. فكلاهما يشكِّل بؤرة شعريّة من العلاقة بين المفردات في مواقعها ؛ التركيب النحويّ على مستوى العلاقة النحويّة والتركيب البلاغيّ على مستوى العلاقة الإسناديّة بين المسنَد والمسنَد إليه كالصفة والموصوف والمضاف والمضاف إليه ، والعلاقة المجازيّة بين المسندات كالجزء والكلّ ، والمحتوى والمحتوي والحسيّ والعقليّ.. وغيرها. مما يخلق نسقاً مخالفاً للعلاقة المعياريّة ؛ فيشكِّل بؤرة التوتّر الشعريّ.

أمّا مستوى العلاقة الخارجيّة ، فإنّ الوحدة المقطعيّة في القصيدة هي التي تشكِّل بؤرة التوتّر الشعريّ من خلال التوظيف الدلاليّ للمقطع ، وعناصر الربط بينه وبين المقاطع الأخرى التي تشكِّل بمجملها صورة التركيب الهيكليّ العام الذي يبني القصيدة النمطيّة في الثقافة العربية. إلا أنّ مقاربة العلاقة الهيكليّة للمقاطع لا تلغي المقاربة الداخلية للمقطع الواحد بغية البحث عن البناء الداخلي للمقطع في إطار توظيفه الكليّ ، كالبحث مثلاً عن الوحدات المعنويّة الجزئيّة التي تَبني المقدمة الشعرية للقصيدة ورؤيتها في إطاريها : الثقافي والتاريخي ، ثم قراءة القصيدة بصورتها الهيكليّة الشموليّة عبر مستويين : المستوى العاطفي والمستوى المفهومي. يتعامل المعطى الأول مع الخطاب الداخلي الخفيّ للقصيدة ، ويتعامل الثاني مع الخطاب الخارجيّ الذي يبحث ، في العبارة والجملة ، عن وسائل ربط تُقدّم الخطاب التواصلي للمتلقي.

ومن خلال ذلك عبر البحث عن شبكة العلاقات المتعدّدة داخل القصيدة يبني البحث كينونته في المستوى التركيبيّ مستعيناً بالتحليل والإحصاء والاستقراء ليصل إلى نتائج تبحث عن إنصاف قصيدة العصر المملوكي.

د. يوسف إسماعيل

الفصل الأول
التركيب النحوي " صورة النحو "

- بنية القلب " التقديم والتأخير "
- بنية الفصل والوصل.
- بنية الاعتراض البلاغي
- تبادل البنيات التأليفيّة.

للتراكيب اللغويّة خصائص متباينة ، من حيث البنية ، حيث الوظيفة التداوليّة ؛ فكلّ ضَربٍ منها يُستعمل في طبقة مقاميّة معيّنة وبغرضٍ تخاطبي ما. وبهذا التباين في الطبقات المقاميّة والأغراض المؤدّاة يمكن أن نميّز بين أنماطٍ من البنيات. وقد تحدثتْ البلاغة العربية عن مجموع هذه الأنماط ، وبيّنت بُعدها التداوليّ ، كالتقديم والتأخير ، والقَصْر ، وما إلى ذلك. كما قارب المتوكِّل[1] بين الأنماط العربية والأنماط التي اقترحها " ديكDik.Simon " فوجد تقارباً ملموساً بين النمطين يتقاطع بتركيزهما على بؤرتين : بؤرة ترتبط بالمعلومة التي تكتفي بإتمام معلومات المخاطَب ، وهي في البلاغة العربية دخلت تحت « الخبر الابتدائي » وعند " ديك Dik.Simon " تحت بؤرة " التتميم ". والبؤرة الثانية : هي المرتبطة بالمعلومة التي يقوم حولها خلاف بين المتخاطبَيْن ، وهي في النمطين تدخل تحت اصطلاحات واحدة ، كبؤرة الحَصْر ، وبؤرة التعويض / القلب.

لم تخرج تلك المقاربة عن إطار اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية ، لقراءة دور تلك البنيات في الخطاب الشعريّ ، من حيث قصديّة البنيات وأثرها الجمالي. وأدّى ذلك إلى قطع المُكوِّن [2] لوظيفة البؤرة عن سياقه. وفي اللغة الشعرية لا يكتسب الحَدّ وظيفته إلا بسياقه. وهذا يشير إلى أنّ التبئير درجات في اللغة الشعرية ، فيؤثر

---

[1] المتوكل ، أحمد الوظيفة والبنية ، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية. منشورات عكاظ. المغرب. ص 145 – 148

[2] يتم اشتقاق الجملة حسب النحو الوظيفي ، عبر بناء ثلاث بنيات رئيسة : بنية حملية ، وبنية وظيفية ، و بنية تكوينية. تضطلع البنية الأخيرة - البنية التركيبية والصرفية – بالخصائص الدلالية والتداولية الممثلة بالبنيتين : الحملية والوظيفية.و تعد المفردة في ذلك الترتيب محمولا لوظائف دلالية ، ينتمي تركيبيا إلى مقولة الفعل أو الاسم أو الصفة. المتوكل ، ص 10

في العناصر الأخرى ويتأثر بها ، كما يعمل على تلاحم البنية الشعرية. وبذلك تتخطى دلالته إطار الجملة النحويّة إلى الجملة الشعريّة ويكوّن بؤرة مهيمنة على البيت أو المقطع أو القصيدة ، أو شعر عصر ما. ولملامسة الفارق بين الجملتين: النحوية والشعرية ، لابد من توضيح ما يميّز جمل النظام من جمل النص [1] ؛ فجمل النظام جمل يتم توليدُها بوساطة القواعد المهيمنة لنظام لغويّ معيّن ؛ أمّا جمل النص ، فهي المعنى المحسوس للجملة... وقد تظهر هذه الجملة في بعض اللغات ، على الأقل – على شكل نصوص كاملة ، أو على شكل أجزاء نصوص. وبهذا الاعتبار ؛ فإنّ نطق جملةٍ ما لا يؤدي إلى جملة ؛ أي أنّ جملة نصّ محسوسة ليست بالضرورة جملة نحوية ، لأنها بالاعتماد على السياق قد تكون مجرد حرف نفي. هذا التقسيم الثنائيّ يقدّم جملة النص بأشكال لانهائية ولا يمكن حصرها ، وذلك عكس جمل النظام التي تحمل قانوناً عامّاً هو: المسنَد + المسنَد إليه + الملحقات. أي إن جمل النظام هي الجمل المتسقة مع المعيار ين ؛ النحوي واللغوي. ووظيفتها توصيلية إفهامية ، وتقترب من اللغة العلمية ولا تأخذ بأي صورة من صور الانحراف على مستوى التركيب أو تداخل الحقول الدلالية ، كان نقول: جاء زيد. أما جمل النص فلا تهيمن عليها الوظيفة التوصيلية بل الوظيفة الشعرية ، ولكي تتحقق تلك الوظيفة تخترق جمل النص المعيار التركيبي في النحو ، كما أنها تأتي من تداخل الحقول الدلالية ، كأن نعيد كتابة الجملة السابقة على الشكل الآتي: زيد جاء ، وجاء ثعلب. في الأولى تركيب مخالف للمعيار (الفعل + الفاعل) وفي الثانية تداخلَ الحقلان (عالم الإنسان وعالم الحيوان) والنتيجة أننا نقدم في خطاب جمل النص وظائف أخرى غير الوظيفة التوصيلية. وهذا يشير إلى دور هام للسياق ، فقد يشكل فيه حرف ما بعداً دلالياً هاماً في الوظيفة الشعرية. والعكس

---

[1] بين الجملتين فارق يدرك بشكل حدسي ، إلا أن " شومسكي Chmosky " طور المستوى التحويلي اللساني ، بهدف تفسير الاستجابات الحدسية التي تثيرها تلك الجمل ، من خلال البحث في بنية الجملة صرفيا وصوتيا. شومسكي ، نعوم – البنى النحوية ، ترجمة يوسف عزيز. ط 2. الدار البيضاء. مطبعة النجاح الجديدة 1987ص 13.

صحيح فقد لا تشكل مجموعة من جمل النظام أي أهمية شعرية خارج إطار الوظيفة التوصيلية.

وحديثنا عن جمل النظام في الشعر المملوكيّ لا ينفصل عن الحديث عن جمل النظام في الشعرية العربية الكلاسيكية عموماً. فالجملة الفعلية (فعل + فاعل) تشكّل في اللغة المعيارية المعيار اللغوي الأوّل الذي يمثل النظام اللغويّ العربيّ، وتقدُّم الفاعل على الفعل هو ما يخلق النوع الثاني من الجمل؛ وبالتالي فإنّ حضور الجملة الفعليّة في اللغة العادية يعزّز الوظيفة الإفهاميّة للخطاب.

وفي الإحصاء الذي أجريناه على /1000/ بيت من الشعر موزعة على عشرة أغراض شعرية ، تبيَّن تفوّق الجملة الفعلية من حيث كثافة حضورها؛ فقد شكلت نسبة/ 69.32/ من مجموع الجمل ، في حين شكَّلتْ الجملة الاسمية / 20.27 / ولا نريد هنا أنْ نصدِّر حكماً جزئياً فنقول: إنّ هذا يدلّ على أنَّ الشعر المملوكي يقترب من اللغة المعيارية ، وأنه لو كانت النسبة بعكس ذلك ، أي إنّ كثافة الجملة الاسمية أكبر من الأخرى ، لدلّ ذلك على أنّ الشعر المملوكي يقترب من اللغة الشعرية التي تتَّسم بابتعادها عن اللغة المعيارية؟!.

إنّ هذا التريّث بإطلاق الحكم لا ينبع من نفينا لتميّز اللغة الشعرية ، وإنما مِن ضرورة التوضيح أنّ هذه الجمل التي أحصيناها ، تتداخل وتتفاعل؛ فالجملة الفعلية ليست مغلقة داخلياً؛ إذ هي بالإضافة إلى تلوّنها بما يعمل عمل الفعل ، تحتوي بداخلها على حياة متجدّدة تخلقها عناصر متعدّدة، كالتقديم والتأخير والفصل والوصل ، والاعتراض ونفي المعيار السياقي بالانتقال من صيغة معيارية إلى أخرى جديدة ثم نفيها ، كالانتقال من صيغة فعلية إلى أخرى، أو من فعل إلى اسم أو العكس، أو من خبر إلى إنشاء طلبي أو غير طلبي ، ثم تؤطّر بنية التوازي ذلك كله داخل الجملة الواحدة وخارجها ، متضافرة مع عناصر التشاكل والتباين بين الوحدات المعجمية والمُتواليات الفكرية، ومستوى الإيقاع بشكل عام.. وسنلاحظ ذلك في الفقرات التطبيقية على الشعر المملوكي.

بنية القلب "التقديم والتأخير"

يتألف الكلام في اللغة الطبيعية من وحدات معجمية متنوّعة ، تشكِّل باجتماعها جملة مفيدة ، تُشكِّل مع مثيلاتها من الجمل خطاً متسلسلاً ممتداً للوصول إلى مفهوميّة الخطاب. ويخضع اجتماع الوحدات في جمل إلى معايير تفرض ترتيباً محدّداً ، كما هو في الجملة الفعلية ، مثلا (فعل + فاعل +...) ويخضع ذلك الترتيب إلى المستوى الدلالي الذي يفرضه الخطاب ، دون اعتبار أية أهميّة محدَّدة لوحدة معجميّة ما ، دون أخرى ، خارج سياقها ، باستثناء ما تجب لها الصدارة ، كألفاظ الشرط والاستفهام ، لتُحقِّق الغاية من مدلولها التركيبي في الجملة.

وعليه ، فإنّ موقع الوحدة المعجميّة في الجملة محكوم بعلاقة نحوية / دلالية تفرضها الوظيفة الإفهامية [1] للخطاب ، وأيّ تغيّر في موقعها سيؤدي إلى أحد أمرين : إمّا تعطيل الوظيفة الإفهامية ، وبالتالي إلغاء مفهوم الخطاب وسيلة تواصل ، أو إنتاج دلالة جديدة تغني الدلالة الأولى وتُنوِّعها ، وقد تتغيّر طبيعة الخطاب بهيمنة وظائف جديدة غير الوظيفة الإفهامية.

ومع اختلاف درجة الوظيفة الإفهامية يتغير الخطاب من خطاب نثريّ إلى خطاب شعري ، إذ تَبرز الوظيفة الشعرية مؤشِّراً على تلك الانزياحات داخل العلائق التي تقيمها الجملة بين وحداتها المعجمية ، وبالتالي فإنّ القلب (التقديم والتأخير) ينبع من تحويل اللفظ من مكان إلى مكان ، أي هو انزياح عن اللغة الطبيعية.

غير أنّ بعض الآراء لا ترى فيه ذلك ، ففي قراءة إدريس بلمليح لمبنى الشعر عند المرزوقي (-421 هـ) من خلال نظام التوازي أو التقابل ، يرى أنّ التقديم والتأخير من أبرز ظواهر " التوازي بالتخالف " [2] عند المرزوقي ، وذلك« لأنّ

---

[1] ياكبسون، رومان – قضايا الشعرية – ترجمة: محمد الوالي ط 1 المغرب. دار توبقال 1988 ص 15

[2] ينبثق عن نظام وحدات الإخبار الشعري نظام تقابلي، ينتج منه نوعان من التوازي التأليفي: التوازي بالتشابه: أي التكرار المتشابه للبنيات. والتوازي بالتخالف، أي تخالف ==

الوضـع الطبيعـي للغـة يتمثل في أنْ تتركـب وحداتها في إطار الرتبة المنطقية والنحوية الـتي لابـدّ مِـن أنْ تـسفر عـن انـسجام تأليفـيّ ينبـثق عـن الانسجام الدلاليّ [1] الذي نتوخـى منه الفعالية التواصلية التي نقصد إليها في كلامنا اليومي. ولكنّ نظام الشعر يغيّـر مِـن مـنطق الـرتبة بقـدر مـا ينـسجم مـع نظامـه التركـيبيّ الخاص الذي هو نظام الـتقابل. فيـسفر بحكـم هـذا التغيير عـن تـوازٍ بالتخالف لا يمكن أنْ نعدّه من جهتنا [بلمليح] انـزياحاً أو خَـرقاً للغة الطبيعية ، وإنما هو تغيير يقصد إلى الفعالية الدلالية بحسب الوضع الذي يكون عليه التركيب الشعري ضمن التوازي بالتخالف. أي إذا كـان مـنطق الـرتبة غـير مـتوافق مـع هـذا التركـيب ، فـإن قـصد المتكلم يـذهب إلى الفعاليّة المتوخاة مـن عدم التوافق هذا. ولذلك فإنّ التقديم والتأخير تركيب شعري نابـع مـن نظـام الـتوازي بالـتخالف ، ومـشحون بدلالة لا يمكن أنْ ندركها بإرجاعه إلى مـنطق الـرتبة ، وهـي دلالـة لا يمكن أنْ تمارس فعاليتها إلا ضمن التركيب الذي أسفر عنها ، لأنه لا يمكننا أنْ ننقلها... إلا عبر هَذا التركيب » [2].

إنّ الخـلاف بـين القـراءتين ، يعـود إلى أنّ الأولى تـرى في الشعر نظاماً للانزياح ونفـيه ، في حـين تـرى الثانـية أنّ الـشعر نظـام للـتقابل ، إلا أنهمـا معـاً يـنطلقان مـن الـشعر بوصـفه نظامـاً لغوياً ؛ وبالتالي فالاختلاف بينهما يحضر بالقدر الذي يكشف

المتـشابهات. بلملـيح ، إدريـس. المخـتارات الـشعرية وأجهـزة تلقـيها عـند العـرب - ط 1. الرباط. جامعة محمد الخامس 1995 ص 522.

[1] الانـسجام Harmonie : تآلـف الأجـزاء في وحـدة عـضوية مـتكاملة لا تعـارض فـيها ، وهـو كـذلك كـل ما يطبع عقيدة أو نظام التفكير أو النظرية ، ولا يعتبر الانسجام من وجهة نظر " كولـرمان " منطقـيا بـل يعتـبر وظيفـيا ، وهـو أن العناصـر الـثلاثة المكـونة للقـيمة الجمالية من حيث الفن والطابع المفهومي للتخيل " علوش ، سعيد - المصطلحات الادبية المعاصرة - مطـبعة المكتـبة الجامعـية. الـدار البيـضاء ص 41 والحلـو ، عـبده - معجـم المـصطلحات الفلـسفية - المركـز التربـوي للبحوث والإنمـاء. مكتبة لبنان. بيروت ص 74 ، ونأخذ منه في بحثنا جانبه الدلالي الذي يتأتى من خلال السياق العام للنص.

[2] بلمليح ، ص 257

عنه الباحث من خلال رصده للتقديم والتأخير ضمن شبكة العلاقات التي يقيمها النظام الواحد ، الانزياح أو التوازي. وبذلك يشكِّل التقديم والتأخير حلقة في نظام متكامل ، مثله مثل الصورة الصوتية والصورة الشعرية... وهو في كلا النظامَيْن يحمل دلالة جديدة. وتعريفه ضمن نظرية الانزياح ، بأنه نَقلُ لفظٍ من موقع إلى موقع ضمن الجملة الواحدة ، لا يعني أنّ دلالته الجديدة هي دلالة قارَّة في دلالته الأساسية / المعيارية ، وبالتالي يمكن إدراكها بإرجاعه إلى منطق الرتبة.

ويعمل التقديم والتأخير ، وفق خصائصه البنيوية والتداولية تلك ، بتناغم مع باقي الفعاليات الشعرية القائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية ، ولذلك تكتسي دراسته أهمية لا تقلّ ، بصورة التركيب النحوي الشاملة ، عن دراسة التركيب البلاغي ، خاصة إذا شكَّل بؤرة مستقلَّة في الفعاليّة الشعرية ، وأعطى الجملة النحوية قيمتها التعبيريّة.

ويمكن ملاحظة ذلك في الشعر المملوكيّ ، فقد شكَّل القلب نسبة / 29 % / من مجموع الجمل المتوافرة في / 1000 / بيت شعري. جاء في الرتبة الأولى الجار والمجرور بنسبة متقدِّمة بلغت / 19.80 / ثم انخفضت بقيّة المكوِّنات إلى درجة متدنيَّة ، جاء في أوّلها الفاعل بنسبة / 3.52/ والظرف والمفعول به بنسبة / 2.54 / ، ثم الصفة في الدرجة الأخيرة.

يمكننا قراءة تلك النتائج بشكل جزئيّ ، منفصل عن صورة النحو ، كفعل إجرائي ليس غير؛ فنقول: إنّ الشعر المملوكيّ لم يهمل الانزياح على مستوى ترتيب الكلمات في الجملة أداة شعرية فعالة ، إلا أنّ ذلك كان خجولاً ؛ فالنسبة الضئيلة التي حققتها المكوِّنات ، باستثناء الجار والمجرور ، تدفع الشعر إلى قراءة خالية من التوتر الشعريّ والركون إلى اللغة المعيارية في ترتيب العبارة. ويشكِّل ذلك خطراً على الفعالية الشعرية ، على مستوى القلب ، في النص إذا لم تظهر فيه عناصر شعريّة أخرى تعوِّض ضعف الانحراف.

ومِن ذلك هذا المقطع من قصيدة ابن الوردي، يقول فيها [1]:

وافى الكتاب الذي تعنو له الكتبُ مِنَ الشِّهابِ الذي تسمو به الشُّهُبُ

مِنْ عند أسجَعَ مَنْ يسمو وأسمحَ مَنْ أعطى وأبلغَ مَن أمْلوا ومَنْ كَتبوا

فلو فرَشْتُ سروراً وجنتي له لم أقضِ مِنْ حقّه بعضَ الذي يَجِبُ

ألفاظُه الغرُّ فاروقيةٌ دُرَرٌ يفنى بها السّمُّ أو يشفى بها الكلِبُ

يا باعثَ الثلجِ والسُّحبِ التي عُهِدَتْ مِنْ ثغرِهِ وندى كفَّيْهِ يُحْتَلَبُ

بِيْضُ الثلوجِ اكْتستْ مِنْ وصفِكُمْ ذهَباً كأنَّها فضَّةٌ قد مَسَّها ذهَبُ

والقلب بوصفه عنصراً شعرياً، لا يتوافر في القصيدة بشكل اعتباطي؛ فالانزياح الذي يعبّر عنه يكسر نمطية الصورة على محورين: الأول المعيار السياقي، والثاني المعيار اللغوي في اللغة الطبيعية. يظهر الأول في النص، ومن نسقه وطبيعته، إنه معيار داخلي، تلحّ طبيعة الشعر عليه، وينشأ الثاني من طبيعة الخطاب النثري الممتد / الأساس، إنه معيار خارجي، تلحّ طبيعة الخطاب الشعري على خرقه للخروج إلى لغة أخرى لا تعرف الثبات، والتواصل الممتد، والوضوح الدائم، إنها لغة الشعر القلقة والممتدة بفعل رجعي، والغامضة دون أنْ تفقد الخطاب سمته التواصلية.

إنّ خرق المعيارين: الداخلي والخارجي، تكسير لجمود المخيّلة الشعرية لدى المتلقي؛ من أجل دفعه للإمساك بجمالية فن اللغة، والإحساس بالمتعة الجمالية التي يقدّمها الخطاب الشعري. أمّا بالنسبة إلى المرسل فالنص لا يعبّر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعيه ومخيّلته، ولذلك يرى في القلب واقعة لغوية جديدة إلا أنها ليست مجردة من المتعة الجماليّة التي يمسك بها المتلقي، بل هي جزء منها ولا تنفصل عنها.

---

[1] ابن الوردي، عمر بن المظفر – الديوان - ط 1 – القسطنطينية 1300 هـ ص 186

بنية الوصل والفصل:

تعرِّف البلاغة العربية الوصل بأنه عطف الجملة على الجملة بالواو دون غيره، قياساً بعطف المفرد على المفرد، لإشراك في حكمٍ أوفي معنى. والإشراك هو تصوُّر معنى بين شيئين يقع الإشراك فيه، كأنْ يقع الطرفان في حكم إعرابيّ واحد، مثل " جاءني زيـد وعمرو" فقد أشركت الواو عمْرواً في المجيء الذي أثبِتَ لزيد، فعُطف على الفاعليّة؛ أو كأنْ يكون الطرفان كالنظيرين أو الشريكين، بحيث إذا عَرف السامع حال الأول عناه أنْ يعرف حال الثاني، مثل " زيد قائم وعمرو قاعد " فمعنى الجمع هنا أنّ معرفة وضعية زيد استدعت معرفة وضعية عمرو. وكذلك ينبغي أنْ يكون الخبر عن الثاني ممّا يجري مجرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر عن الأول. فلو قلت زيد طويل القامة، وعمرو شاعر، كان ذلك خلطاً لأنه لا مشاكلة ولا تعلّق بين طول القامة وبين الشعر. ومنه أنْ يكون المسنَد إليه واحداً في الجملتين، مثل " يقول ويفعل ويضر وينفع..." فالواو هنا تزيد من معنى الجمع قوة وظهوراً، أمّا إذا قلت " يضر وينفع " يبدو ذلك رجوعاً عن قولك "يضر " وإبطالاً له.[1]

أمّا الفصل في البلاغة العربية فهو الوصل بالقِران، وتُرك حرف العطف "الواو " لكمال الاتصال بين الجملتين، واتحادهما. فالجملة المؤكِّدة لما قبلها، أو المبيِّنة لها. « وكانت إذا حصلت لم تكن شيئاً سواها، كما لا تكون الصفة غير الموصوف، والتأكيد غير المؤكد... ومثال ما هو من الجمل... قوله تعالى: (الم. ذلك الكتاب. لا ريب فيه) [2]قوله " لا ريب فيه " بيان وتوكيد وتحقيق لقوله " ذلك الكتاب " زيادة تثبيت له وبمنزلة أنْ تقول: هو ذلك الكتاب، هو ذلك الكتاب » [3] وقد يكون الفصل خلاف كمال الاتصال، وذلك في كمال الانقطاع، لأمر عَرض

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضا. بيروت دار المعارف 1984 ص 17 - 174

[2] البقرة 1

[3] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 175

في الجملة الثانية، فصارت أجنبية، عما قبلها، كأن تختلف خبراً أو إنشاء، ومنه قول صفي الدين الحلي: [1]

لا تـصاحِبْ مِـنَ الأنـامِ لئـيماً ربَّمـا أفْـسَدَ الطِّـباعَ اللئـيـمُ

فالجملة الأولى "لا تصاحب..."إنشائية، طلبية، والجملة الثانية خبرية.

و منه انقطاع المناسبة المعنوية بين الجملتين، كما في قوله أيضاً: [2]

و كـيفَ تهـواكَ أطفـالٌ علـى ظمـأٍ رمْتَ الفِطامَ لها مِنْ بَعدِ مَا رَضعَتْ

تبَـسَّمَتْ لـكَ، والأخـلاقُ عابـسةٌ، إنَّ القلوبَ على البَغضاءِ قدْ طُبِعتْ

افتقرت الجملة الأولى في البيت الثاني " تبسمت لك... " إلى علاقة المناسبة المعنوية مع الجملة الثانية " إن القلوب... " ممّا خلق فصلاً كامل الانقطاع.

و الموضع الأخير من المواضع التي يجب فيها الفصل بين الجملتين، هو أنْ تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤال يفهم من الأولى، ويقال حينئذ: إنّ بين الجملتين "شبه كمال الاتصال [3] وكقوله أيضاً: [4]

زَعـمَ الوُشـاةُ بـأنْ هـويْتُ سِـواكُمُ يـا قـوتِلَ الواشـي، فأنّـى يُـؤْفَكُ

بين جملة " زعم الوشاة بأن هويت سواكم "و جملة " يا قوتل الواشي، فأنى يؤفك " شبه كمال الاتصال لأنّ الثانية جواب عن سؤال نشأ من الأولى، فكأن الشاعر بعد أنْ أتى بالشطر الأول من البيت أحسّ أنّ سائلاً يقول له: وهل ما يزعمه الوشاة صحيح؟ فأجاب بالشطر الثاني.

إنّ القراءة الأوليّة للفصل والوصل في البلاغة العربية تساعدنا على تفكيكهما إلى ثلاثة مصطلحات: الأول: الوصل، وهو ما أشرك فيه الواو الجملتين بحكم

---

[1] الحلي، صفي الدين. الديوان. دار صادر. بيروت ص 651

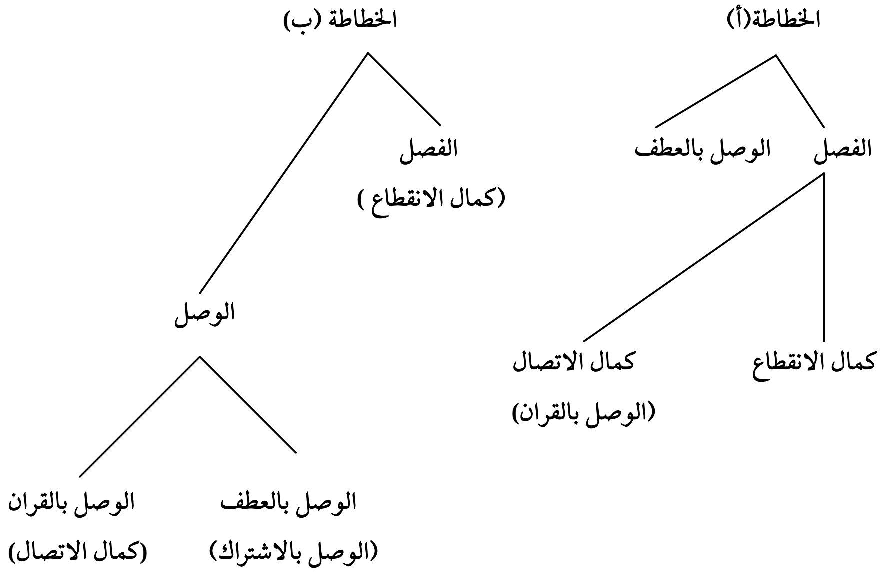
[2] نفسه، ص 57

[3] عتيق، عبد العزيز - علم المعاني. بيروت 1974 ص 161 – 165 - 14

[4] الحلي، ص 396

إعرابي أو معنى. الثاني كمال الاتصال وهو ما اتحدت فيه الجملتان في المعنى، فاستغنتا عن الواو العاطفة، فبدتا شكلياً منفصلتين، وهما في اتحاد تام. الثالث: كمال الانقطاع وهو ما انفصلت فيه الجملتان انفصالاً تاماً في المعنى، واستغنتا بذلك عن الرابط الشكلي.

يلاحظ من ذلك أنه كان من الأجدى لمنهجية التصنيف أنْ يضم الوصل بالقِران (النوع الأول من الفصل في تصنيف الجرجاني) إلى الوصل بالعطف تحت عنوان شامل هو "الوصل" ثم يحصر مفهوم الفصل بـ "كمال الانقطاع" وبذلك نحصل على الخطاطة (ب) بدلاً من الخطاطة (أ)



تراعي الخطاطة (ب) الوجه الدلالي، كانعكاس للوجه النحوي، حيث لا يتحقق الوصل إلا بترابط الوحدة الفكرية. ويكون الفصل هو انقطاع تلك الوحدة الفكرية بين الجُمل المتعاقبة، ولا ندّعي بذلك أنّ الجرجاني أهمل الوجه الدلالي، وإنما جاء تصنيفه شكلياً إذ ارتبط بظهور حرف العطف بين الجملتين، على الرغم من دراسته لجزئيات البعد الدلالي بين الجملتين المنفصلتين أو المتصلتين، وأكّد ذلك

حين عرَّف الفصل والوصل بأنهما « العلم بما ينبغي أنْ يُصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها » [(1)]

يضاف إلى ذلك أنّ الخطاطـة (ب) ستسمح لنـا بالنظر إلى الفصل والوصل من زاوية ارتباطهما، بوصفهما عنصرين، بنوعية الخطاب. فالوصل (بالعطف أو بالقـران) يـوجّه نظـرنا إلى تعاقـب الجُمـل، تعاقـب ارتـباط، بـسبب التـزامه بالانسجامين: الصرفي والوظيفي للكلمات الموصلة، وبالتالي فهـو يحقق وحدة معنوية، تمثل الوجه الدلالي للقاعدة النحوية، وهذا يتحقق في الخطاب الفكري، ولا يعني ذلك افتقاره — أي الوصل — إلى الوجه البلاغي، فقد درسه الجرجاني ضمن دلائل الإعجاز وجها بلاغياً ليس غير، إلا أنه بتحقيقه للترابط المنطقي يدفع بالخطاب الفكري إلى الأمام بتسلسلٍ منطقي، ويشكِّل، من الوظائف البلاغية المرافقة لنوعُيْه، تلوينات دلالية تعمق الوظيفة الإفهامية على حساب الوظيفة الشعرية، وهذا عكس ما يقوم به الفصل (كمال الانقطاع).

يقطع الفصل خيط التسلسل المنطقي لتعاقب الجمل، ويدمِّر الوحدة الفكرية الظاهرة، ويخرق الانسجام، وهذا غير مسموح به في النثر، وإلا وصِف الخطاب بالتفكيـك. وإذا كان تمايز الخطابين: النثري والشعري، يأتي وفق نظرية الانزياح، من أنّ الأول يمثل معيار اللغة العادية، والثاني يمثل الانزياح عن المعيار، فإن الفصل، وفق ذلك أداة من الأدوات الشعرية التي تعمل ضمن قانون الانزياح ونفيه، إلى جانب الأدوات الشعرية الأخرى، ولذلك عرَّفه كوهن Jean Cohen بأنه نمط من الانزياح يتمثل بـ «وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما » [(2)] ولا يعني ذلك استقلال كل من الفصل والوصل بخطاب معين، بل فاعلية كلّ منهما في اللغة، مع الإشارة إلى أنّ الفصل لا يحقق وجوده الشعري في

[(1)] الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص. 170

[(2)] كوهن، جان - بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري. ط 1 المغرب. دار توبقال 1986 ص 163

خطاب ما إلا ضمن معيارية الوصل في الخطاب نفسه. في حين أنّ الوصل لا يشترط ذلك، فوظيفته تنبع من نظامه الداخلي، عكس الفصل الذي تنبع وظيفته من ارتباطه الخارجي بنظام معياري.

وفق ذلك التصور ملنا إلى إحصاء الفصل والوصل في / 1000 / بيت من الشعر لنتبين نسبة استغلال الشعر المملوكي لتلك الأداة، آخذين بعين الاهتمام قراءة فاعلية تلك الأداة الشعرية من منظور شمولي، يعكس صورة الشعر بشكل عام، ولا يقف عند صورة القصيدة الواحدة أو البيت الواحد. وقد تبيّن أنّ الشعر المملوكي يميل إلى الترابط والتماسك حيث تتوالد المعاني من بعضها البعض، وتخلّف المتواليات القديمة متواليات جديدة. فقد سجل الوصل بالعطف وبالقران نسبة متقدّمة بلغت (31,27) من مجموع الجمل، وذلك باستثناء مجموع صور الوصل الأخرى بأدوات ربط متعددة، نحوية (حروف عطف، أدوات نحوية، ظروف...) وصوتية (التجانس الصوتي، التوازي...).كما أنّ الوصل بالعطف تقدّم على الوصل بالقِران فكانت نسبة الأول /79، 18 / في حين كانت نسبة الثاني / 48، 16 / والاختلاف بين النسبتين يندرج ضمن ميل الشعر إلى التماسك والارتباط، كما ذكرنا. فإذا كانت أشكال الارتباط بأدوات الربط المتعددة هي النسبة الغالبة بين الجمـــل، حيث بلغت / 80، 61/ فإنّ الترتيب الطبيعي أنْ يكون الوصل بالعطف في الدرجة الثانية، وبعد ذلك يكون كمال الاتصال (الوصل بالقِران) في الدرجة الثالثة، لأنّ الأخير يوحي بالانقطاع الظاهر على الرغم من تسميته بكمال الاتصال على صعيد المعنى، في حين يتحقق الاتصالان: الظاهريّ والمضموني في الوصل بالعطف.و نستطيع أنْ نرى صور الارتباط تلك في هذه المقدمة الغزلية لقصيدة مدحية، واخترنا كامل المقدمة الغزلية لتشكّل وحدة متماسكة مضمونياً، بالإضافة إلى تجاوزها مفهوم المقطع بكونها جزءاً من قصيدة للشاب الظريف [(1)]:

(1) الشاب الظريف، محمد بن سليمان. الديوان. تحقيق هادي شاكر. ط 1 بيروت النهضة العربية 1985 ص 41 -42

1. لِـيْ مِـنْ هـواكَ بَعَـيْدُهُ وقـريْبهُ   و لـكَ الجمـالُ بَديعُـهُ وغَـريْبهُ
2. يـا مَـنْ أعِـيذَ جمالُـه بجلالـهِ   حَـذَراً علـيه مِـنَ العـيونِ تـصيبهُ
3. إنْ لم تكـنْ عـيني فإنَّـك نـورُها   أو لم تكـنْ قلـبي فأنـت حبيـبهُ
4. هـل حـرْمَةٌ أو رَحْمـةٌ لمتـيمٍ   قـدْ قـلَّ فـيكَ نـصيرُهُ و نـصيبهُ
5. ألِـفَ القـصائدَ في هـواك تغـزُّلاً   حتـى كـأنَّ بـكَ النسيبُ نَـسيبهُ [1]
6. هَـبْ لـيْ فـؤاداً بالغـرامِ تَـشّبه   و اسْـتَبْق فـوْداً بالـصَدودِ تـشّيبُهُ
7. لم يَـبْقَ لـيْ سـر أقـولُ تذيعـهُ   عنّـي ، ولا قلْـبٌ أقـولُ تذيْـبهُ
8. كـمْ لـيلةٍ قَـضَّيْتُها مُتَـسَهِّداً   والدَّمـعُ يَجـرح مُقلـتيْ مَـسكوبهُ
9. والـنَّجْمُ أقـربُ مِـنْ لقـاكَ مَـنالهُ   عـندي وأبعـدُ مِـنْ رِضَـاكَ مَغَيْـبُهُ
10. والجـوّ قـد رقَّـتْ علـيّ عـيونهُ   و جُفـونهُ وشمالـه وجـنوبهُ
11. هـي مقلـةٌ ، سـهْمُ الفـراقِ يُـصيبُها   و يَـسحُّ وابـلُ دمْعِهـا فيـصوبهُ[2]

يتشكّل المقطع من حركتين رئيستين : الأولى : الوصل. والثانية : الفصل. تتعدد في مساحة الحركة الأولى صور الربط عبر عشرة أبيات تتناسل داخلياً لتنتج وحدة فكرية متلاحمة ، وإنْ تعددت الوجوه. ولنبيّن ذلك يمكن قراءة النص من زاوية الفصل والوصل على الشكل التالي :

* الحركة الأولى (الوصل) البيت *

1. يا من أعيذ..............   ....
2. لي من....................   ....

---

(1) النسيب الأول : التشبيب والتغزل ، والثاني : القريب نسبا. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين. لسان العرب. ط 3 دار صادر. بيروت 1994 م 1 مادة ، "نسب"

(2) صاب المطر ، يصوب صوبا : نزل وانصب. ابن منظور – م 1 مادة : صوب

3. إن لم تكن............... ....

4. هل حرمة أو رحمة لمتيم

5. ألف القصائد......

6. هب لي................. ....

7. لم يبق لي............... ....

8. كم ليلة قضيتها متسهدا والدمـــع يجـــرح مقلـــتي مـــسكوبه

9. والنجم أقرب...................

10. والجو قد رقت.................

❖ الحركة الثانية (الفصل) البيت الحادي عشر فقط

11. هي مقلة.............. ويـــــــــسح............فيـــــــــصيبه

تبدأ الحركة الأولى من البيت الثاني لتقدُّم الأول على الثاني، والأصل أنْ يأتي النداء وجوابه " يا من أعيذ...لي من هواك " ثم تتوالى بقية الجمل في الأبيات (2 - 4 –6 -7 -8) على صيغة البدل للجملة الجوابية الأولى، وتمثل معها كمال الاتصال الذي لا يحتاج إلى واو العطف أو أي رابط آخر.

وينقطع ذلك الوصل المتواتر في البيت الخامس، لاستكمال صورة " المتيم " في البيت الرابع. وتبدو الجملة " ألف القصائد..." بدلية من جهة ارتباطها بـ " المتيم " وحشوية من جهة تواتر جمل الوصل بالقِران، حيث خرقت التواتر، ثم أعاد النص انسجامه في البيت السادس مع الجملة " هب لي..." وخَلقت تلك العودة توتراً شعرياً لارتباط الجملة بجهتين: الأولى تمثل الفصل (الانقطاع) الذي وقع بين جملة الحشو التي تصف المتيم وجملة الجواب الممثلة للوصل بالقِران المتواتر في الأبيات / 1 -2 -4 / الجهة الثانية تمثل الوصل بالقِران بارتباطها بجمل الجواب لجملة الوصل (الحركة الأولى).

ثم ينقطع الوصل بالقِران مع نهاية الشطر الأول في البيت الثامن، ويدخل النص في توليد الوصل بالعطف من خلال علاقة الجملة " والدمع يجري " في الشطر

الثانـي مـن البـيت الـثامن بالجملـتين المتتابعـتين في أول البـيت التاسـع " والـنجم أقرب..."وفي أول البيت العاشر " والجو قد...."

وينقطع الخطاب ليبدأ النص مع بداية البيت الحادي عشر جملة جديدة، ووحدة موضوعاتية جديدة، إذ يتحدث عن المقلة والفراق، وهي وحدة لا تنفصل عن موضوع جملة الوصل في إطار المضمون العام – أي الغزل – ولكنها تنفصل عنه في موضوعها الجزئي.

يشكل ذلك صورة الربط بين الأبيات وتوالدها مما يخلق نصاً منسجماً. أمّا على المستوى الداخلي فيما بين الجمل داخل البيت الواحد فيهيمن الربط بالأدوات المتعدِّدة التي فصَّلها الجرجاني، لأنها « تفيد مع الإشراك معاني، مثل أنّ "الفاء " توجب الترتيب من غير تراخٍ و"ثم " توجبه مع تراخٍ و"أو " تردد الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعينه...» [1] ويحتلّ الوصل بالعطف الدرجة الثانية، إذ يشكل أكثر من خمسة مواقع في النص، كما في البيت الأول "لي من هواك... ولك الجمال... " حيث عُطفت جملة الشطر الثاني على جملة الشطر الأول، ووُصلتْ الجملتان بواو العطف، ولكنْ ليس على أساس إشراك الجملة الثانية الجملة الأولى بالموقع الإعرابي، فهذا لا يقع في الجُمل التي لا محل لها من الإعراب كما يرى الجرجاني [2] وإنما على أساس الإشراك بالمناسبة المعنوية بين الطرفين، فقد اقتضت معرفة حال المحِبّ في الجملة الأولى معرفة حال المحبوب في الجملة الثانية.

إنّ هيمنة الوصل بالعطف بالواو أو بغيرها من عناصر الربط يبيّن ميل النص إلى الترابط المنطقي داخل البيت الواحد، إلا أنّ ذلك لا يتحقق فيما بين الأبيات لهيمنة الوصل بالقِران، وهذا ميل إلى وحدة البيت واستقلاله النسبي، وذلك

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز 174

(2) نفسه/ ص 171 ـ 173.

انسجاماً مع الموقف النقدي العربي الذي يرى أنّ تركيب القصيدة يقوم على « البيت المستغني بنفسه ، المشهور الذي يُضرب به المثل »[1].

سَجّلت هيمنة الوصل ، في المقدمة الغزلية المذكورة أو في الأبيات التي قُرئت إحصائياً ندرة الفصل " كمال الانقطاع " في الشعر المملوكي ، إذ بلغت نسبته (7,44 %) من مجموع الجمل في الأبيات. وقد تعددت صوره في الشعر المملوكي ، فجاء بين متواليتين تنتميان إلى مسند إليه واحد يشكل مرجعية المتواليتين ، إلا أنهما لا تشكلان وحدة فكرية تامة ، ومن ذلك يقول الحلي[2] :

و أعُوزُ معْ دُنُوّي منه صَبْري ، فكيفَ يكونُ صبريْ بعدَ بَيْنِ

إذا ما رامَ أنْ يسلُوهُ قلبي تمَثَّلَ شَخصُهُ تلقاءَ عيني

ألا يا نَسمةَ السَّعْديّ كُوني رسولاً بين مَنْ أهوى وبَيْني

يقع الفصل في الجملة الأولى من البيت الثالث فقد انقطعت الوحدة الفكرية الجزئية عن الدلالة في البيتين السابقين. وخلق ذلك في النص مفتاحاً شعرياً جديداً ، فالشاعر خاطب في البيت الثالث نسمة السعدي وحمّلها سلامه ، وبذلك قطع خطابه ، حول الهجر والصبر ولوعة الحرمان وما يمثل ذلك البيتين الأخيرين. وقد يتم الفصل بين متواليتين تنتميان إلى موضوع واحد ، إلا أنهما تختلفان في دلالتهما الجزئية ولا يرتبطان بمسند إليه واحد ومن ذلك[3] :

قِفا تَرَيَا حالاً تَجلُّ عنِ الوصْفِ وقوما انْظُرا شمسَ الضُّحى وهْيَ في كَسْفِ

وجُودا معيْ فَضْلاً بفيضِ مَدامِعٍ و إنْ كانَ دَمْعُ العينِ يشجي ولا يَشفي

---

[1] الجمحي ، محمد بن سلام - طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود شاكر. مصر. دار المعارف 1982 ص 5 – 6

[2] الحلي : ص 392

[3] العسقلاني ، ابن حجر ، أحمد بن علي. الديوان. أنس الحجر في أبيات ابن حجر - تحقيق شهاب الدين أبوعمرو. ط 2 ص 301 -302 25 – العسقلاني ، ابن حجر ، أحمد بن علي. الديوان. أنس الحجر في أبيات ابن حجر - تحقيق شهاب الدين أبوعمرو. ط 2 ص 301 -302

و لا تعجَــبَا أنِّــيْ أمــوتُ تلــهُفَاً   بلـى إنْ أعِـشْ منْ غيْر لهْفٍ فيا لهْفيْ
إلى اللهِ إنَّـــا راجعـــونَ وحـــسْبُنَا   و نِعْـمَ الوكـيلُ اللهُ ذو المَـنِّ واللّطـفِ
بَكَـيْتُ علـى تلـك الـشَّمَائِلِ غَالَهَـا   كثيفُ الثَّـرَى بعـد التنعُّـمِ واللُّطفِ [1]

يرثـي الـشاعر أختـه[2] في قـصيدته كاملـة، إلا أنـه ينـتقل في أبياتها مـن موضـوع جزئـي إلى آخـر ضـمن الحقل الدلالي الواحد. وهو بذلك يشكل انقطاعاً داخل الحقل الـواحد، ولكنه لا يلغي التواصل الدلالي، ويحقق وحدة دلالية عامة، وتوتراً شعرياً علـى مـستوى النسيج، وذلـك مـا نلاحظه في البيتين الرابع والخامس منفرديـن، وفي الأبيـات الـثلاثـة الأول مجتمعـة، فهو يدعو رفيقيـه لتأمّل الحـدث والبكـاء، وبألا يعجبا لـشدة فجيعته، فالأبيات الأول تـشكِّل بذلك وحدة فكرية مترابطة عن طريق الوصـل بالعطف، وعلامـة الإسـناد فيما بينها. وينقطع ذلك الوصل في البيت الرابع وإنْ لم يخـرج عـن مـناخ الـرثاء بـشكل عـام، فينـتقل الـشاعر مـن تـصوير إحساسه بالحـدث وشدة حزنه إلى الهدوء والتبصر في شؤون الحياة والحكمة في تقبّل الحدث. ثم يقع الانقطاع مرة ثانية، فيصوّر الشاعر محاسن المرثي وصفاته.

بنية الاعتراض البلاغي:

هناك نوعان من الاعتراض:

- الاعـتراض الـنحوي، تحـدث عـنه الـنحاة العـرب، وسمـوه "الجملـة الاعتراضـية" وهـي الجملــة المعترضـة بـين متلازمـيـن، لإفـادة الكــلام تقـويـة وتـسديـداً وتحـسينـاً. كالمبـتـدأ والخبــر، والفعـل ومـرفوعـه والفعــل ومنـصوبـه والشرط وجوابه[3]

---

[1] غالها: أصابها، تستعمل في المصائب. ابن منظور. م 11 مادة "غول".
[2] تدعى ست الركب (- 798هـ)، العسقلاني، ص301.
[3] الأنصاري، جمـال الـدين بـن هـشام. مغـني اللبيب عن كتب الأعاريب. تحقيق مازن مبارك. مراجعة سعيد الأفغاني ط 5. بيروت. دار الفكر. 1979 ص 506

ـ الاعتراض البلاغي: هو إدخال الكلام في غيره، بحيث يزيده قوة، ولا يتوقف تمامه على وجوده. إلا أن ذلك التعريف قاصر، كما يبدو، لاشتماله على بنية الاعتراض النحوي. فكلاهما، في التعريفين، اعتراض بين شيئين متلازمين، ويمكن الاستغناء عنهما، وإتمام الجملة دونهما، فوظيفتهما إضافية، أي إضافة معنى جديد يوضح الجملة المعترضة أو يؤكدها. يضاف إلى ذلك أن هذا التعريف لا يغطي صور الاعتراض التي تولدها المتواليات الشعرية، إن كان على سبيل الاعتراض الجزئي، بإدخال جملة قصيرة في جملة أطول، جملة ثانوية في جملة رئيسية، أو على سبيل الاعتراض الموضوعي، إذ تتداخل الموضوعات، باختراق الموضوع الثانوي الموضوع الرئيس، وبالتالي يتجاوز الاعتراض مفهوم الجملة إلى ما سمي في البلاغة العربية "الاستطراد " وهو إيهام القارئ بالاستمرار في غرض من أغراض الشعر، والخروج إلى غيره، والمناسبة بينهما، ثم الرجوع إلى الأول[1].

وعلى ذلك نرى أن الاعتراض البلاغي نمطان:

الأول: هو تداخل المستويات الدلالية للسياق الإعتراضي في المتواليات الجزئية. ينتج من ذلك تخلل التركيب الشعري متتاليات تأليفية تفرع الدلالة المنبثقة عنه إلى دلالتين ممتزجتين في إطار من التخالف البنيوي في مستوى العبارة والمحتوى. ويقرأ الدكتور بلمليح ذلك ضمن مفهوم التوازي بالتخالف[2]، حيث تكون دلالة الجملة الاعتراضية عالقة بمساواة الشطر للشطر أو البيت للبيت، ثم بالتخالف بينهما عن طريق الاعتراض الذي يتخللهما. ومن ذلك دلالة الاعتراض في قول الحصين بن حمام[3][4]

---

[1] الحموي، ابن حجة، 120 خزانة الأدب وغاية الأرب. شرح عصام شعيتو. ط 1 بيروت 1987 ص. 102

[2] بلمليح، ص 531

[3] (ابن ربيعة الذبياني، شاعر، فارس، جاهلي. كان سيد بني سهم بن مرة. يلقب بـ " مانع الضيم" في شعره حكمة. توفى سنة (10 ق هـ) الزركلي، خير الدين " الأعلام، قاموس تراجم - ط 5. بيروت. دار العلم للملايين 1980 ج 2، ص 262

[4] عن بلمليح، ص 535

فقلــتُ لهــمْ يَــا آلَ ذُبــيانَ مَــالَكُمْ - تَفاقــدْتُمْ – لا تقدِّمُــونَ مُقــدَّمَا

في البيت مستويات دلالية :

أ - التساؤل عن سبب تفاقدهم الذي جعلهم يحجمون فلا يتقدمون لما هو مطلوب منهم، و هو المستوى الناتج من التوازي بالتساوي.

ب ــ الدعاء عليهم، وذلك لاعتراض" تفا قدتم " بين مالكم وبين لا تقدمون، وهو المستوى الناتج من الاعتراض الذي جعل التوازي متخالفاً.

ج ـ التضجر منهم حين تخاذلوا، وهو ناتج من امتزاج التركيبين السابقين.

الثاني : تداخل موضوعاتي للمتواليات الكبيرة، ينتج من التسلسل المنطقي لسردية الخطاب، ثم العودة لانسجامه مرة أخرى. ومن ذلك قول العسقلاني[1] :

1. يــا سَــيِّدَ الرُّسِــلِ الــذي آيَاتــهُ لا تنقــضي أبــداً ولا تتــصَرَّمُ

2. مــاذا يقــولُ المادحــونَ ومَــدْحُكمْ فـضلاً بــه نَطـقَ الكِـتابُ المُحكَـمُ

3 . ألمُعْجِـزُ الباقـيْ وإنْ طـالَ المَـدَى و لأبلــغ الــبُلَغاءِ فهْــو المُفحــمُ

4 . ألأمْــرُ أعظــمُ مِــنْ مَقالــةِ قائــلٍ إنْ رقَّــقَ الفُـصَحاءُ أو إنْ فخَّمــوا

5 . مِنْ بعض مَا أوتِيْتَ خَمْسُ خصائصٍ لمْ يُعْطَهَا الرُّسُـلُ الـذين تقدَّمُـوا[2]

في النص تداخل موضوعاتي، حيث تم الاستطراد بالمتوالية المؤلفة من البيتين/ 2 -4 / ثم عاد الخطاب لتسلسله في البيت الخامس.

تجدر الإشارة إلى أن نمطي الاعتراض البلاغي سمة في الشعر الذي يهيمن فيه الوصــــل، ليس من حيث كثافة حضوره في الشعر، وإنما من حيث مبرر وجوده

---

[1] العسقلاني، ص 58

[2] يقال: تصرم الزمان، أي مضى وذهب، ومثله انصرم من الصرم، ابن منظور، م12 مادة "صرم" والمقصود هنـا الآيـات المعجـزات المأثوة عن النبي صلى الله عليه وسلم، فإنها مذكورة منقولة عصرا بعد عصر.

الفني، هو بخصائصه البنيوية، واقعة لغوية في الأول، وموضوعاتية في النمط الثاني، تخرق الوصل الممتد. والشعر المملوكي كما لاحظنا يتسم بهيمنة الوصل على أدواته الشعريـــة، وهذا يقلل من كثافة أشكال الانقطاع وصوره، كما رأينا في نسبة الفصل في الشعر المدروس.و كما لاحظنا في قلة كثافة الاعتراض البلاغي، بوصفه وجهاً من وجوه الانقطاع بشكل عام.

ولأن التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة (النمط الثاني من الاعتراض البلاغي) ذو درجة متدنية في سلم الانقطاع بسبب ارتكازه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيس، فهو أكثر قربا إلى الوصل، وبالتالي إلى الانسجام مع طبيعة الشعر المملوكي، وهذا ما حقق له كثافة حضور لم يحققها النمط الأول، ففـي /1000/ بيت من الشعر، تشكل /23/ قصيدة، بلغت نسبة النمط الأول /1.23/ في حين كانت نسبة النمط الثاني /3.11/ وهـي نسبة ضئيلة بشكل عام، وتعود إلى ندرة الاعتراض البلاغي كأداة شعرية، بسبب ميل الشعر إلى الاسترسال والترابط كما ذكرنا.

تبادل البنيات التأليفية:

تتألف الجملة من مستويين في بنية الخطاب، إخبارية وإنشائية. ومنها تتفرع ألوان الخطاب من الإخبار والإنشاء، وذلك وفق الفاعلية الشعرية التي تكمن في طبيعة العلاقات اللغوية على مستوى الخطاب ككل، وتشاكلها وتباينها، وانتقال الخطاب من الإخبار إلى الإنشاء، والرجوع إلى الإخبار مرة ثانية. والغاية من ذلك خلق فاعلية شعرية ناتجة من خرق الأنساق الأسلوبية السابقة وإنتاج أنساق أسلوبية جديدة. ثم الانزياح عنها مرة أخرى.

يقول ابن نباتة[1] :

1 . لِسائلِ دمعِي عَنْ هَواكَ جَوابُ فمَا ضَرَّ أنْ لو كَانَ منكَ ثوابُ

2 . بعَيْني هِلالٌ مِنْ جبينكَ مُشرِقٌ وفي القلبِ مِنْ عَذْلِ العَذولِ شِهَابُ

---

[1] ابن نباتة، جمال الدين – الديوان. بيروت. دار إحياء التراث. ص 28

3 . لئن كان مِنْ جنس الخطا لك نسبةٌ	فإنَّ شفائي في هواك صَوابُ
4 . وإنْ كان في تفّاحِ خديك مجتنى	ففي الرّيقِ مِنْ تفاحِهنَّ شَرابُ
5 . وإنْ كنتُ مجنوناً بعشقك هائماً	فإنّي بنَبلِ المقلتين مُصابُ
6 . تعبِّرُ عن وجدي سُطورُ مَدامعي	كأنَّكَ يا خدي لهنَّ كِتابُ
7 .إذا كان يُعْزى لابن مُقلةَ خطُّها	فما منهما للقارئين عُجَابُ[1]
8 . على ضيِّق العينين تَسفحُ مقلتي	و يُطربني لا زينبُ وربابُ
9 . فيا رشأ الأتراك لا سِرْبَ عامرٍ،	فؤادي مِنْ سُكنَى السُّلوِّ خَرابُ
10. بوجهكَ مِنْ مَاء المَلاحة موردٌ	لظامٍ وسِرْبُ العامريِّ سَرابُ
11. إذا زرتني فالرُّوحُ والمالُ هينُ	" وكلّ الذي فوق الترابِ ترابُ"
12. سقى اللهُ عهدي بالحبيب وبالصِّبا	سحاباً كأنَّ الودْقَ فيه حُبابُ[2]

تعمدنا أن نمثل بنص طويل لأن التحول البنيوي للمتواليات لا يشكل ظاهرة على مستوى الخطاب إلا إذا انتظم في إطار نص فني متلاحم، وهذا يكشف أنه ظاهرة من ظواهر التركيب التي يتميز بها النص من غيره من أنواع الخطاب وبنياته التأليفية. ويكشف النص ذلك إذا قرأ من زاوية التحويل البنيوي لبنياته التأليفية، حيث تتبادل المتوليات الإخبارية والخطابية الأدوار في نسيج المستوى الفني.

فهذا النص يتألف من خمس متواليات إخبارية، وثماني متواليات إنشائية، و ذلك بتبادل تهيمن عليه الوظيفة الانفعالية، حيث يتحول النص إلى مقصدية الخطاب الحواري، وهذا ما تؤكده أساليب الاستفهام والشرط والنداء والدعاء في المتواليات الخطابية. في حين يتضاءل أثر المتواليات الإخبارية، ويتحول فاعل بياني

---

[1] محمد بن علي بن الحسين بن مقلة، وزير المقتدر العباسي، والقاهر بالله والراضي بالله. من الشعراء والأدباء، يضرب بحسن خطه المثل. توفى سنة (327 هـ) الزركلي ج 6 ص 273

[2] الودق: المطر كله، شديده وهينه. ابن منظور، م 10 مادة "ودق"

للتغيير بهدف تفعيل المستوى الفني للبنيات المتوالية في التركيب.

إلا أن ذلك إلى النمط من التفاعل والهيمنة ليس ثابتا. فهو متعدد الصور من شاعر إلى آخر ومن غرض إلى غرض، ومن مقطع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، وهذا ما نقرؤه في مقطع مدحي من قصيدة ابن نباتة نفسها:

عليٌّ الذّرا والاسمِ والنَّسَبِ الذي	**يُعَنْعِنُ للخطّابِ فيْه خطابُ**
فيا لكَ مِنْ بيْتٍ عليٌّ قد اعتلتْ	**به فوقَ أكتافِ النُّجومِ قِبَابُ**
مِنَ القومِ في بَطحاءِ مكَّة مَنزلٌ	**لهمْ وفناً حولَ الشِّعابِ شِعَابُ**
حَمتْ عقدَةَ الإسلام بدءاً وعَودةً	**كتيبةُ مَلْكٍ منهمُ وكِتابُ**
فكمْ مرَّةً باتوا لحربٍ فجدّلوا	**و عادوا إلى نادي النَّدى فأثابوا[1]**

تهيمن المتواليات الإخبارية على النص، وذلك بهدف رصد صفات الممدوح. ويتأطر دور المتواليات الخطابية بعكس ما كان عليه الأمر في النص الأول ويبدو مماثلاً لدور المتواليات الإخبارية في ذلك النص، وبذلك التبادل للأدوار داخل المتواليات، وفق دلالة النص، يأخذ النسيج الفني للنص طابعه الحيوي، عبر تمازج المتواليات في وعي المتلقي، للوصول إلى تفاعل مع النص، يكشف القيمة المقصدية القائمة خلف تلك المتواليات.

***

يبين الإحصاء المذكور في مباحث هذا الفصل هيمنة الوصل على باقي البنى المُبَأرة في الشعر المملوكي، خاصة الوصل بالعطف، وهو أقرب إلى تحقيق الترابط في القصيدة من الوصل بالقران، فالأخير يحقق وظيفته، على مستوى البيت وأخيه، بين الارتباط والاستقلال النسبي في الوقت نفسه، يضاف إلى ذلك أنّ كمال الانقطاع، حقق وجوداً ضئيلاً في الشعر، وهذا ينسجم مع هيمنة الوصل، خاصة أنه انقطاع داخل الحقل الدلالي الواحد، وبالتالي فهو لا يلغي

[1] جدلوا: أصلها من الجدل الذي هو الشدة. ابن منظور، م11 مادة "جدل"

الوصل، أو يخرِّب النزوع إلى الترابط. وهذا ما حققه أيضا الاعتراض البلاغي، فهو على الرغم من أنه شكل من أشكال الانقطاع، إلا أنّ حضوره القليل في الشعر حقق انسجاماً مع هيمنة الوصل أيضاً، بالإضافة إلى أنّ النمط الثاني من الاعتراض البلاغي - أي القائم على التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة — حقق تقدماً من حيث حضوره في الشعر على النمط الأول، أي تداخل المستويات الدلالية للسياق الاعتراضي في المتواليات الجزئية، وهو أقل تعبيراً عن الانقطاع بسبب تركيزه على عناصر ربط متعدّدة تصله بالموضوع الرئيس، وبالتالي فهو قريب من الوصل.

الفصل الثاني

التركيب البلاغي "الصورة الشعرية"

ـ جماليّات المشابَهة

ـ جماليّات المجاوَرة

مع تطور اللسانيات المعاصرة، أخذ النقاد يبحثون في شكلين هامين من أشكال التركيب، هما "صورة النحو" و"الاستعارة" بتحليل المستويين: السياقي والاستبدالي.

يتمثل الأول بالجملة، أي تسلسل الكلمات. ويكون الثاني قريباً من اللغة، لأنه يحدث في الذخيرة الذهنية للغة، أي فيما هو غائب. والعلاقة بين المستويين تأسيسية، لأنهما يؤسِّسان للوظيفة الشعرية، من خلال قانون الانزياح ونفيه.

يتمثل ذلك القانون بالانتقال من المدلول /1/ إلى المدلول /2/ ومن دون ذلك تكون الكلمة في السياق نافرة، والاستعارة تتدخل لنفي الانزياح الناتج مِن هذه المنافرة.

فالانزياح ونفيه متكاملان، لأنهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه، المنافرة تعدُّ خرقاً لقانون الكلام، وتتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة تعَدُّ خرقاً لقانون اللغة، وتتحقق على المستوى الاستبدالي.

و يشكل المكوِّن التركيبيّ الأداة التأويلية للجمل المنحرفة، فبما أنَّ الصورة تقوم على الانحراف، فإنّ المكوِّن التركيبيّ هو الذي يضبط حالات الجمل المنحرفة، من خلال العودة إلى مقابلاتها السليمة. وهذا ما يدفع إلى الربط بين "صورة النحو" و" الصورة الشعرية" في بنيتهما التركيبية.

إلا أنه يجب التمييز وفقاً لـ"تشومسكي" N. Chomsky " بين انحرافات ناتجة من خرق القواعد المقولية أو القواعد التفريعية أو القواعد الانتقائية[1] ويمكن أنْ

---

[1] هناك ثلاث أنماط من الجمل المنحرفة، تقوم الأولى على مقولة معجمية، كالانتقال من الصفة إلى الاسم أو الانتقال من الاسم إلى الصفة. وتقوم الجملة الثانية على خرق سمة ==

تـؤوَّلَ الجمـلُ الـناتجة مـن خـرق القـواعد الانتقائـية ، اسـتعارياً ، إذ تعمـل بوصـفها ظاهرة من ظواهر استعمال اللغة وبنية منحرفة ، تؤوَّلُ استناداً إلى السمات المعجمية لمكـوناتـها ، وإلى بنيـتها التركيبية عن طرق القياس المباشر بالجمل السليمة. فالمتوالية الاسـتعارية " البحـر وحـش" مـثلاً ، تؤوَّل على الشكل الآتي : يتم فحص المقوِّمات المعجمـية لكـلٍّ مـن "البحـر" و"وحـش" فيلاحَظ خـرقٌ لـبعض القـيود الانتقائية التي تفرضـها "وحـش " علـى نـسق المقـوِّمات في البحـر مـثل (+ المـاء) مقابـل (- المـاء) بالإضـافة إلى خـروق أخـرى تُخصص الخـرق الأخـير ، وتـتعلق بـسمات ، مـثل (+ مائع) مقابل (- مائع). لكنّ المقوِّمات في نسق "وحش " هي تلك التي يبدو أنها لا تتدخل مباشرة في خرق القيود الانتقائية ، مع احتفاظنا بأهمية معيّنة في نسق "وحش " وبعبارة أخرى ، فإنّ السّمات التـي تلعـب دوراً هاماً في فهـم الاسـتعارة هنـا هـي سمـات ، مثـل : (+ مفترس) (+ مخيف).

يتعلق الأمـر ، إذاً ، باعتبار الصور الشعرية تراكيب لغوية منحرفة ، تؤوَّل من حيث هي كذلك. وقد التفتت البلاغة العربية إلى ذلك أيضاً ، من خلال وصف عبد القاهر الجرجاني للاستعارة التبعية والاستعارة التصريحية. فنظر إلى الأولى من زاوية تحقُّقِهـا بعلاقـتها مـع الكلمـة المجاورة ، أي إنّ هناك انتقالاً من المحور الاستبدالي إلى المحـور الـسياقي ، فـيقول : « وممّـا تجب مـراعاته أنّ الفعـل يكـون اسـتعارة مـن جهـة فاعلـه الـذي رُفـع بـه ، ومـثاله "نطقـت الحـال " ويكـون مرّة أخرى استعارة من جهة مفعوله ، وذلك نحو قول ابن المعتز :

جُمِـــعَ الحـــقُّ لـــنا في إمـــامٍ قـتلَ الـبخلَ وأحيـى الـسَّماحَا

فـ " قـتل " وأحيـى" إنمـا صـارا مـستعارين بـأنْ عُدّيا إلى البخل والسماح ، ولو قـال " قـتل الأعـداء وأحيـى" ، لم يكـن" قـتل " الاستعارة بوجه ، ولم يكن " أحيى " الاستعارة على هذا الوجه ، وكذا قوله :

تفـريعية كالانـتقال مـن الفعـل الـلازم إلى المـتعدي تقـوم الثالـثة علـى خـرق سمـة انتقائـية كالانـتقال مـن المحـسوس إلى المجـرد. شومـسكي ، نعـوم - جوانب من نظرية النحو. ترجمة مرتضى جواد. البصرة. جامعة البصرة. 1985ص 232 - 240

و أَقْرِي الهُمومَ الطَّارقاتِ حَزامَةً[1]

هو استعارة من جهة المفعولين جميعاً، فأمّا مِن جهة الفاعل، فهو محتمل للحقيقة، و ذلك أنْ تقول: " أقري الأضياف النازلين اللحم العبيط[2] ومثله قوله:

قرى الهم إذا ضاف الزماع[3]

و قد يكون الذي يعطيه حكم الاستعارة أحد المفعولين، دون الآخر كقوله:

نُقَريهُمُ لَهْذَمِّياتٍ نَقُدُّ بها مَا كانَ خاطَ عليهمْ كُلَّ زَرَّادِ"[4]

إنّ الاستعارة المتحققة بالفعل، قد تكون قرينتها فاعلاً أو مفعولاً به، أو مفعولين، أو أحد المفعولين، ويجب التوضيح بأنّ القرينة عندما تكون مفعولاً، فإنّ علاقة الفعل بالاستعارة قد تكون منسجمة دلالياً، كما نلاحظ في المثال "أقري الهموم " فالفاعل لا يمثل قاعدة لإثبات استعارية " أقري ". وكذلك الأمر في مثال " نقريهم لهذميات " فالذي يثبت استعارية " نقري " ليس الضمير "هم " المفعول الأول، بل المفعول الثاني " لهذميات ".

فهو الذي يدخل في علاقة سلبية مع" نقري " كذلك وصف الجرجاني الاستعارة التصريحية وصفاً تركيبياً، فمن شأنها "أنْ تسقط ذكر المشبه من البيت وتطرحه، وتدّعي له الاسم الموضوع للمشبه به [كـ] قولك: " رأيت أسداً " تريد " رجلاً شجاعاً "... فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه، كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به لقصدك أنْ تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يخيل أنّ معك الأسد نفسه، والبحر والنور، كي تقوي أمر المشابهة وتشدده، ويكون لها

---

[1] حزامة: من يحزم حزما وحزامة: ضبط الإنسان أمره، والأخذ فيه بالثقة. ابن منظور، م 12 مادة "حزم "

[2] اللحم العبيط: عبط الذبيحة: نحرها من غير داء ولا كسر. ابن منظور، م 7 مادة " عبط". والمقصود هنا اللحم الطريّ

[3] الزماع: المضاء في الأمر والعزم عليه. ابن منظور، م 8 مادة "زمع "

[4] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 50 -51

هذا الصنيع حيث يقع الاسم المستعار فاعلاً أو مفعولاً أو مجروراً بحرف الجر أو مضافاً إليه، فالفاعل، كقولك " بدا لي أسد وانبرى لي ليث " و"بدا نور " و"ظهرت شمس ساطعة " و" فاض لي بالمواهب بحر " كقوله:

و في الجيرةِ الغادينَ مِنْ بَطْنِ وجْرَةَ غــزالٌ كحــيلُ المقلــتينِ ربــيبُ[1]

و المفعول، كما ذكرت، من قولك " رأيت أسداً " والمجرور نحو قولك: " لا عار إنْ فرّ مِن أسد يزأر " والمضاف إليه، كقوله:

يـا ابـنَ الكـواكبِ مِـنْ أئمـةِ هاشـمٍ و الـرُّجَّحِ الأحـسابِ والأحـلامِ "[2]

إنّ هذا المستوى التركيبي للصورة الشعرية، هو أقلّ استثماراً، في البلاغة القديمة ودراسات المعاصرين، منِ التجوّز الدلالي في تفسيرها. وقد يعود هذا التغافل للتركيب إلى أنّ الصفة المميِّزة للصورة الشعرية، هي البعد الدلالي. أمّا التركيب، فهو مشترك بينها وبين غيرها من الكلام العادي، « فالصورة أوّل ما ندركها تشغلنا وتستقطب اهتمامنا بذلك التجوُّز الدلالي الذي لا نعثر عليه بالكم والكيف نفسه في الكلام العادي، أما التركيب فليس خاصاً بالاستعارة. إنّ الهياكل التركيبية نفسها تتحقق معها ومع الكلام العادي"[3] إلا أنه على الرغم من ذلك يجب الإشارة إلى اختلافها مع الكلام العادي بنوعية التركيب، فهي هنا جمل منحرفة، عكس الكلام العادي، ومن ذلك تأتي وظيفتها الشعرية وبعدها الدلالـــي، وعليه، فإنّ دراسة تجوّزها الدلالي يجب أنْ تنطلق من مرجعيته التركيبية. وهذا ما يبرّر وجودها ضمن المستوى التركيبي بشكل عام.

---

[1] وجرة، مفرد الأوجار: حفر يجعل للوحوش فيها مناجل إذا مرت بها عرقبتها. ابن منظور. م 5 مادة " وجر"

[2] الجرجاني، عبد القاهر - أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ويتر. إسطنبول. مطبعة وزارة المعارف 1954 ص 223 -324

[3] الولي، محمد - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - ط 1. بيروت. الدار البيضاء. المركز الثقافي العربي 1990 ص 92

وفق تلك الطبيعة التركيبية للصورة الشعرية، يمكن تحديدها بأنها واقعة لغوية تتشكل من نظام اللغة بالدرجة الأولى، ووحدة معجمية غريبة عن السياق المباشر بالدرجة الثانية. تتشكل من ركنين: السياق والواقعة اللغوية. وهي مثل بقية الوقائع اللغوية تحتاج إلى نحو تركيبي يرتبط بالقواعد النحوية الضابطة للعلاقة بين مفردات اللغة في الجملة، ونحو دلالي يهدف إلى خلق التجانس الدلالي بين الوحدات المعجمية المشكِّلة للواقعة اللغوية.

تعمل أُوَّالية الصورة انطلاقاً من العلاقة بين النحوين: التركيبي والدلالي، فتطبيق الأول على وحدات معجمية متجانسة دلالياً يمثل نمطاً واحداً من الكتابة سماه " بارت R.Barthes " الدرجة الصفر للكتابة"[1] وهو نقيض الشعر القائم على عدم تجانس الوحدات المعجمية دلالياً، مّما يخلق خطأ معيارياً على مستوى النحو الدلالي. هذا الخطأ هو ما يشكِّل الواقعة اللغوية الغريبة عن السياق، أو ما سُمّي بالصورة الشعرية، ونمثل له بالشطر الأول من قول الحلي: [2]

يا بدوراً تغيبُ تحت التُّرابِ   وجبالاً تمرُّ مَرَّ السَّحابِ

نلاحظ أنّ الجملة حققت انسجاماً على المستوى التركيبي، إلا أنّ هناك تنافراً على المستوى الدلالي، ظهر من خلال إسناد وحدات معجمية غير متجانسة فيما بينها، أي حدوث تنافر على مستوى علاقة الواقعة اللغوية بالسياق.

يا بدوراً   تغيبُ تحت الترابِ

لا يوجد انسجام دلالي بين جزئي الجملة، فالبدور جزء من عالم الطبيعة يدخلها الشاعر في عالم الإنسان، من خلال تغييبها في التراب، وهو سلوك ينتمي إلى عالم الإنسان، ولذلك حدث انقطاع على مستوى التواصل المنطقي،

---

[1] بارت، روبرت – الخيال الرمزي. ترجمة. عيسى العاكوب. بيروت – معهد الإنماء العربي 1987 ص 59.

[2] الحلي، ص 339.

وتصحيح ذلك لن يتم إلا بإصلاح الخطأ من خلال أوّالية الصورة، أي العودة إلى تطبيق النحو الدلالي، ويتمّ ذلك بوصف الواقعة اللغوية بما يكشف طبيعة التأويل الواجب في ذهن المتلقي، أي الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، دون إهمال البعد التداولي في العملية التأويلية. وهنا لابد من تعويض الواقعة اللغوية بدلالة جديدة من خارج الدلالة المعجمية، مستقاة من الصورة الذهنية لمتلقي الواقعة اللغوية أو من الواقع الموضوعي الخارج عن الواقع اللغوي[1]، أي إنّ دلالة اللفظة لا تنحصر بالدلالة الأولى، وإنما تتعداها إلى دلالة ثانية جديدة، قال في تفسيرها الجرجاني: "هي أنْ تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي [يتوصل] له بغير وساطة وبمعنى المعنى أنْ تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2] بذلك التعويض نعيد الخطاب إلى الدرجة الصفر للكتابة، حيث تتحقق الوظيفة الإفهامية في أعلى مستوى من الهيمنة الدلالية لها. ولكنْ يجب ألا يفهم من ذلك مجانيّة التأويل وعبثيته. فبه تقوّي الفاعلية الشعرية عبر اكتشاف الانزياح ونفيه، وبذلك تكون الصورة الشعرية لغزاً يخلقه السياق الاستبداليّ في اللغة، ويجب تصحيحه من قبل المتلقي، أو انحرافاً عن لغة النثر، وضياعاً للوظيفة التواصلية، وعلى المتلقي إعادتها إلى لغة النثر للوصول إلى الوظيفة الضائعة.

اللفظ........ المعنى"المعنى الحقيقي ".......... معنى المعنى "المعنى المجازي "

الدال....... مدلول أول..... مدلول ثان

يا بدورا....بدر.... الجسم المادي المعروف بالقمر... السلطان " المقصود بالرثاء "

" عالم الطبيعة " " عالم الإنسان "

غير أنّ نقل الدلالة من المدلول الأول " عالم الطبيعة " إلى المدلول الثاني "عالم الإنسان " لن يتم دون ثوابت أساسية، وهي:

---

[1] الفرق بينها أن الأول يأخذ دلالته استناداً إلى معطيات موضوعية، أما الثاني فهو مرتبط بالصورة الذهنية المتداعية التي كونتها المعرفة واختزلتها في المفردات اللغوية.

[2] الجرجاني، دلائل الإعجاز 203

1 – القرينة: هي إشارة في النص تنبئنا باضطراب البنية المعنوية للجملة، فإذا قال « القائل: رأيت أسدا، وهو يريد رجلاً شجاعاً، فإنّ هذا القول لا يُفهم منه ما أراد، وإنما يُفهم منه أنه أراد الحيوان المعروف بالأسد، ولكنْ إذا اقترن بقوله هذا قرينة تدلّ على أنه أراد رجلاً شجاعاً اختص الكلام بما أراد"[1]

2 – الثابت: هو مجموع العناصر الدلالية المشتركة بين المدلولين، التي تسمح بالانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، وتشكّل جسراً للعبور من الحقيقة للمجاز، أي أنّ الثابت هو "السلك الناقل الذي يرتكز في طرف منه على القسم الحقيقي في الخطاب، وطرفه الآخر في الثوابت المعنوية الكامنة في القسم الثاني أو القسم المجازي"[2] نخلص إلى أنّ الأوجه البلاغية بوصفها تعابير بيانية، تعبّر عن اضطراب اللغة، وفي مستوى معين من الانحراف تلتقي تلك الأوجه البلاغية لتشكّل الصورة الشعرية، مع الإشارة إلى الاختلاف على الحدود بين الصورة الشعرية والبلاغة عند القائلين: إن البلاغة تقع على محور المشابهة[3] والقائلين إنّ الأوجه البلاغية تقع على محوري المشابهة والمجاوَرة[4]، وبالتالي فالصورة الشعرية تضمّ كلّ العناصر التي نسميها أوجهاً بلاغية كالاستعارة والمجاز المرسل والتشبيه... وغيرها. ولا يُخفى أنّ " ياكبسون Jakobson " أقام تصنيفه الشائع بين البلاغيين المعاصرين على أساس علاقتي المشابهة والمجاورة بين المدلولين، فقال: إن المشابهة في الشعر تتراكب على المجاورة[5]، ويتقاطع ذلك التصور مع معطيات البلاغة العربية بشكل عام، ومعطيات عبد القاهر

---

[1] ابن الأثير، ضياء الدين – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد القاهرة. مطبعة الحلبي 1939 ج 2، ص 84

[2] البستاني، صبحي – الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع. ط 1 بيروت. دار الفكر اللبناني 1986ص 66 نقلاً عن Jakobson

[3] البستاني، ص 50 نقلاً عنcaminade Pierre

[4] البستاني ص 76 نقلاً عن romantique Jacheva

[5] ياكبسون، ص 55

الجرجاني النقدية بشكل خاص. وفي التصنيف الدلالي المعاصر للصورة الشعرية، انطلاقاً من علاقة المدلول الأول بالمدلول الثاني، ما يؤكد ذلك، يقول الجرجاني في تعريف الاستعارة: إنها « نقل اسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة »[1] أي إنّ الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى يقوم لعلاقة المشابهة بينهما

ولا شكّ أنّ هذا التقاطع بين البلاغيين العرب والشكلانيين المعاصرين يُسجَّل للبلاغة العربية، ويعيد إليها حيويتها بعد أنْ هاجمها بعض النقاد العرب[2] من نقطة التقاطع تلك، إذ عُدَّت المشابهة واحدة من مشكلات البلاغة العربية، لعجزها — كما يقول أصحاب الرأي — عن استيعاب الأنماط الفنية الجديدة، بسبب أسّها المنطقي الجامد الذي لا يتجاوب مع انفعال الشاعر، وسماته التعبيرية الخاصة

يضاف إلى ذلك — في رأي نعيم اليافي — أن البلاغيين العرب ضاعفوا من عجزها حين عدّوها محور البيان العربي، إذ أعادوا إليها مفهوم " الجامع في كل "[3] ومفهوم الوضوح، كما دفعهم هذا الحرص عليها إلى التطرف ومجانبة الصواب فأثبتوا عجزهم عن إلغاء الفكر المنطقي في الصلات الفنية، على الرغم من أنّ العلاقات بين المركّبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال والإسقاط الروحي.

ربّما مِن الصواب الإشارة إلى أنّ تلك الملاحظات تنطلق من رؤية متعالية على النص بالدرجة الأولى، لأنّ أصحابها لا ينظرون إلى الصورة الشعرية واقعةً أسلوبية قبل كل شيء. أي أنّ تحليلها يقتضي، في البدء، النظر في مستوييها: التركيبيّ والدلاليّ، وليس إلى مصدرها، أهي من خلق العقل أم الحدس والإدراك

---

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص368.

[2] أدونيس، علي أحمد سعيد - زمن الشعر. ط 3. بيروت 1973 ص 154. واليافي، نعيم — مقدمة لدراسة الصورة الفنية - دمشق 1982 ص65، وصالح، بشرى موسى. المصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ط 1 بيروت. المركز الثقافي العربي 1994 ص 92

[3] اليافي، ص 65

أم الفكر الخالص؟ يضاف إلى ذلك أنها رؤية متعالية على البلاغة العربية في الدرجة الثانية، ارتبطت ببلاغة " ريتشاردز Richards " التي ترى أنّ الصورة الشعرية تنشأ من إدراك داخلي عند المبدع، ويجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة ومتناقضة[1] ولا نغضّ بذلك من قيمة هذه البلاغة، ولكنا نريد أنْ يخلق التثاقف بين الثقافتين: العربية والأجنبية، حيوية تدفع الباحثين إلى التمعّن في البلاغة العربية في ضوء العناصر التي تكشف أصالتها وفاعليتها، وليس جمودها وبالتالي نكرانها إنّ دراسة الصورة الفنية بمحوريها — أي المشابَهة والمجاوَرة — منفردة قليلة الجدوى، بسبب وجود علاقات بين الأوجه البلاغية في كل محور على حدة، وفي المحورين معا. فالتشبيهات والاستعارات لا ترصد الخيال التصويري الخلاق في الشعر، وكما يلاحظ "أولمان S.Ullmann " فإنّ المشابهة يتمّ التعبير عنها في نفس النص بالتشبيهات تارة وبالاستعارات طوراً أخر. وإنّ الفصل المطّرد بين نمطي الصورة على غرار ما يفعل بعض المؤلفين يضل سبيل البحث، ويمكن أنْ يمنع الناقد من إدراك الشبكة العامة للصور والنزاعات العميقة المتمثلة في نشوئها"[2].

ولذلك سوف نبتعد في الدراسة التطبيقية عن تناول الأوجه البلاغية منفردة، ونقف عند الصورة الشعرية بمحوريها، تعويض المشابَهة وتعويض المجاوَرة، وذلك أملاً في رصدها بشمولية، تعبيراً متداخل العناصر، يرتبط برؤية القصيدة، منطلقين من الوصف التركيبي المتقدِّم للصورة الشعرية، مفيدين من تصنيفاتها ذات البعد الدلالي، إنْ كان في البلاغة العربية القديمة أو في قراءة البلاغيين المعاصرين.

يضاف إلى ذلك أنّ إفادتنا السابقة من المنهج الإحصائي في قراءة الشعر المملوكي تبدو الآن أكثر ضرورة، لما في ذلك من فائدة في تحديد العالم الخيالي للشاعر الواحد، وشعر العصر المملوكي بشكل عام، وملاحظة الصور القريبة أو

---

[1] "الجامع في كل" الجمع بين ركنين في كل واحد.

[2] ريتشاردز، أ. مبادئ النقد الأدبي ــ ترجمة مصطفى بدوي. القاهرة. المؤسسة المصرية 1663 ص310.

المفضّلة، وتثبيت الأهمية النسبية للموقع الذي تشكله في النص، مع إعطاء صورة تقريبية عن انتشارها بعيداً عن الحدس لصالح القيم العددية، ومن ثم اكتشاف ذوق العصر ومعاييره الجمالية.

وللوصول إلى ذلك، قد طبقنا الإحصاء على /2700/ بيت من الشعر تمثل متن تسعة دواوين شعرية لتسعة شعراء، هم على التوالي: الشابّ الظريف، عفيف الدين التلمساني، البوصيري، ابن دقيق العيد، ابن الوردي، صفي الدين الحلي، ابن نباتة، ابن حَجَر العسقلاني، عائشة الباعونية. يمثل هؤلاء الشعراء أغلب التيارات الفنية الشعرية الموجودة في العصر المملوكي، كما أنّ شعرهم، بالإضافة إلى انتشاره، يشمل جلّ الأغراض الشعرية التي شاعت في ذلك العصر. أمّا عن اختيار المادة، فقد تعمّدنا الاعتباطية تجنباً للوقوع في الانتقائية، ومحاولة منّا للحد من العنصر الذاتي في إحصاء الصورة الشعرية، خاصة أنها – أي عملية الإحصاء – تحمل كثيراً من المحاذير بسبب طبيعة الصورة الشعرية.

وتعود هذه المحاذير إلى أن اللغة لا تنفصل فيها الدلالات المعجمية عن الدلالات المجازية، بحكم طبيعتها التداولية[1]، ولذلك، فلا توجد "أية كلمة غير مستعملة. بمعنى مجازي ما، أي بطريقة تجعلها بعيدة عن دلالاتها الحقيقية"[2] وهذا يعني أن الصورة موجودة في اللغة بكثرة، غير أنها لا تدرك بالاستعمال العادي. يضاف إلى ذلك أن الكثير من الصور قد تتحول من الاستعمال الاستعاري إلى الدلالي، وبالعكس، فقد تشهد استعارات ميتة انكفاء وتعود إلى الحياة.

أمام ذلك الاضطراب يجب أن نكون أحد أمرين: إما معجميين: فننظر إلى الصور كلها نظرة واحدة، ونقوم بجردها، دون النظر إلى وظيفتها، وهذا خروج عن غاية البحث وطبيعته، وإما أن نكون أسلوبيين، فنهمل الصورة الميتة، لأنها لم تعد مدركة بوصفها صورة، بل بوصفها مفردة لغوية. وإذا تم الوقوف على الخيار

---

[1] موردو، فرانسوا - البلاغة، مدخل لدراسة الصورة البيانية. ترجمة: محمد الوالي. ط 1 – المغرب. منشورات الحوار الأكاديمي 1989 ص 15

[2] نفسه، ص 8

الثاني لانسجامه مع طبيعة الدرس النقدي، يبقى السؤال قائماً بطريقة أخرى، وهي، ما هو معيار الصور الحية التي يقع عليها الإحصاء؟.

يجيب " أولمان S.Ullmann " بأنها الصورة التي "تتوافرعلى نضارة معينة"[1]. وهي إجابة عامة، ليست معيارية، وغير قادرة على الفصل الدقيق، كما أنها تخضع للعنصر الذاتي، وما يتبع ذلك من ارتباط بثقافة المتلقي ومحيطه الاجتماعي.

في ضوء ذلك تبدو العودة إلى انطلاقتنا الأولى في تحديد الصورة الشعرية بوصفها " انزياحاً عن معيار " هي المفضلة، باعتبار أن ما يميز الصورة واقعة لغوية غريبة عن مشاكلة السياق، هو حضور القصد.

و هذا القصد ليس بالضرورة جمالياً. إنّ صورةً ما يمكن أن تكون جميلة دون أنْ يكون الجمال هو الغرض المطلوب من جانب مبدعها، « إذ يمكن أنْ تكون لها وظيفة ساخرة أو تعليمية أو انفعالية »[2] إلا أنها أدبية، لأنها متوافرة على قصد يكمن خلف عملية الاستبدال الواعية. ولا يعني ذلك أنّ " القصد الواعي " بعيد عن الانطباع الذاتي، إلا أنه أكثر تحكماً من غيره من بين المعايير. وهذا يدفعنا إلى القول مع " أولمان S.Ullmann" إنه لابد من التسامح قليلاً ببعض الانفعالات الذاتية في الاختيار.

جماليّات المشابهة:

تقوم محسِّنات المشابهة على عملية التشابه التي يعوَّض فيها شيء بمعادله.و تتنوع صور التعويضات، وتتعدَّد بحجم المادة الشعرية وتنوّعها. إلا أنّ هذا لا يعني استحالة تقنينها، فهي تخضع لمحاور رئيسة عامة، ذكر منها " بليث Plett " خمسة محاور، يتقاطع بعضها مع صور التعويضات في البلاغة العربية القديمة.

---

[1] نفسه، ص 60، عن S. Ullmann : 45

[2] نفسه، ص 62

عرض البلاغيون العرب بعض تعويضات المشابهة، من خلال الحديث عن الطرفين، باعتبارهما حسيَّين أو عقليَّين أو مختلفين. كما نظروا إلى الجامع – أي وجه الشبه – من هذه الزاوية. يقول السكّاكي، الذي عُرف بطاقاته التنظيرية والتصنيفية، مختصراً ما سبقه: إنّ المشبه والمشبه به « إما أنْ يكونا:

أ – مستندين إلى الحس، كالخد عند التشبيه بالورود في المبصرات، وكالأطيط عند التشبيه بصوت الفراريج في المسموعات، وكالنكهة عند التشبيه بالعنبر في المشمومات، وكالريق عند التشبيه بالخمر في المذوقات، وكالجلد الناعم عند التشبيه بأعلام ياقوت منتشرة على رماح من الزبرجد، فهو في قرن الحسيات ملزوز، تقليلاً للاعتبار، وتسهيلاً على المتعاطي.

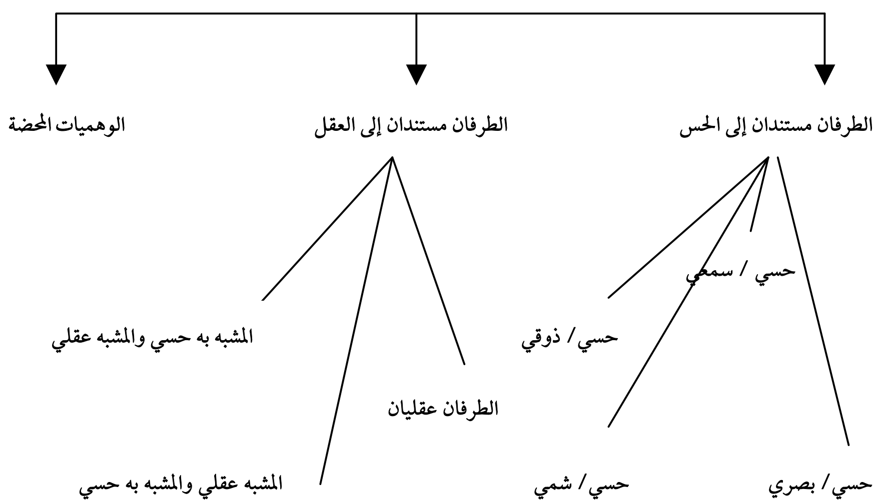
ب – وإمّا أنْ يكونا مستندين إلى العقل، كالحلم إذا شبّه بالحياة، وإمّا أنْ يكون المشبّه معقولاً والمشبّه به محسوساً، كالعدل إذا شبِّه بالقسطاس، وكالمنيّة إذا شبِّهت بالسبعِ، وكحال من الأحوال إذا شبِّهت بناطق أو بالعكس من ذلك، كالعطر إذا شبِّه بخلق كريم.

ج – وأمّا الوهميات المحضة، كما إذا قدّرنا صورة وهميّة محضة مع المنيّة مثلاً، ثم شبّهناها بالمخلب، أو بالناب المحققين، فقلنا: افترست المنيّة فلاناً... أو مع الحال ثم شبّهناها باللسان، فقلنا: نطقت الحال... وكذا الوجدانيات، كاللذة والألم والشبع والجوع. »[1]

---

[1] السكاكي، أبو يعقوب - مفتاح العلوم. شرح نعيم الزرزور. بيروت 1983 ص 332 -333

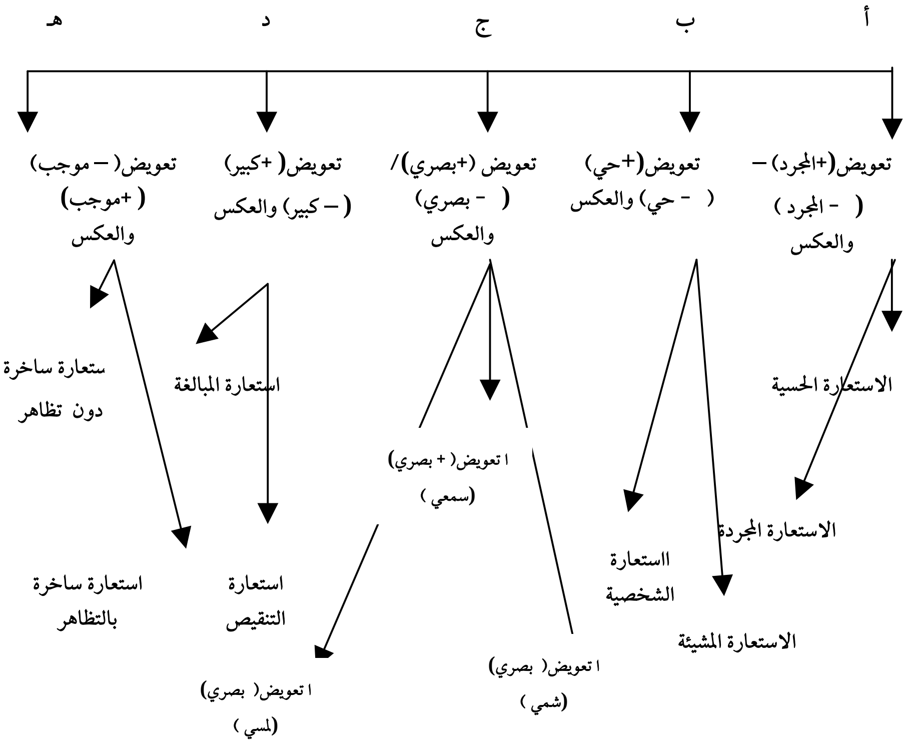
خطاطة تعويض المشابهة عند السكّاكي



ويتقاطع " بليت "**Plett** مع السكاكي في بعض التعويضات في الخطاطة الآتية(1) :

(1) بليث، هنريش – البلاغة الأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص. ترجمة: محمد العمري. ط 1 الدار البيضاء. منشورات مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية 1989ص 52 –54

خطاطة تعويضات المشابهة عند بليث plett"



تكشف المقارنة بين الخطاطتين اتساق خطاطة السكّاكي أكثر من خطاطة " بليث Plett ". فالأول ينطلق من المحسوس والمعقول ليكشف صور التعويض بينما نلاحظ في خطاطة الثاني موقفين : الأول، ينطلق من المحسوس والمعقول وهنا يلتقي مع السكّاكي بالتعويض "ج". الثاني : ينطلق من قصدية التعويض، وهذا ما نجده في التعويضين"د" و"هـ " ولا يعني ذلك تناقض " بليث " لأنه لم يخرج عن البعد الإبدالي لتعويضات المشابهة، بالإضافة إلى أنّ "القصد الواعي " في الصورة الشعرية هو ما يحدّد، لسانياً، حياة الصورة الشعرية أو موتها.

في ضوء ذلك يمكن القول: إنّ البعد الإبدالي متعدّد الصور، وما سطِّر هنا لا يغطي كلّ صور التعويضات. يضاف إلى ذلك أنّ اتخاذها صوراً ثابتة من قبل الدراسين قد يؤدي إلى تقنينها، كما حصل في التقسيمات البلاغية القديمة: لهذا وذاك سوف ننطلق منها، ولكنا سنجعل النص يحدِّد ماهيته وصور تعويضات المشابهة القائمة فيه.

أ – تعويض (+ حسيّ) (- حسيّ) وبالعكس

تشمل هذه المعادلة صور الأثر الحسيّ والتماثل الحسيّ:

الأول: يتولّد من الحواس الأساسية، ويُنتج من ارتباط المدلول /1/ بالمدلول /2/ بعلاقة نوعية، كالحس البصري أو السمعيّ أو الشمّي... إلخ. ويتنوّع فيه المدلول بين السلب والإيجاب، وفق تلك العلاقة، ليحقق الانحراف الدلالي، كأنْ نقول " رأيت صوتاً ". ونفي الانزياح في العبارة يتمثل بنفي السلب، وتعويض المدلول السلبي بمدلول إيجابي " رأيت صاحب الصوت ".

الثاني: يتمثل بالبعد الإبدالي، من خلال تحقيق التماثل بين الدال والمدلول، بتعويض المدلول /1/ بمدلول ثان، لا يخضع للأثر الحسيّ، وإنما إلى طبيعة الصلة بين المدلولين، كأن تكون قائمة على المبالغة أو التنقيص أو الأثر أو الشكل الخارجي... إلخ. وتمثَّل تلك الصلة في السلب والإيجاب. كعلاقة بين حسيّين، كأن نقول: " أنت بحر " (+ حسي – حسي) من حيث التنافر السياقي. وحضور المدلول /2/.أي إن الممدوح يلغي التنافر، ويكون المدلولان الحسيّان مرتبطين بعلاقة المبالغة في الصفة أو القيمة.

تعويض الأثر الحسيّ: تمثَّل صوره في الشعر المملوكي بنسبة /30،23/ من مجموع صور التعويض (أ) وقد توزَّعت على خمس صور حسيّة تعويضية:

1 – تعويض حسيّ بصري: ومنه قول العسقلاني[1]:

---

[1] العسقلاني، ص 245.

قد اتّخذتُ شُهوداً بالذي صَنعَتْ أيدي النَّوى بيَ إنْ أنكَرْتُمُ النَّوَبَا
ألحزنَ فالهمَّ فالدَّمعَ المورَّدَ فالطَّرْفَ المُسهَّدَ فالأوصابَ فالتَّعبَا[1]

أراد الدمع على الخد المورد.

2 - **تعويض حسي سمعي**: ومنه قول الحلي: [2]

أمَا ترى الكرَكِيَّ في الجَوِّ وقدْ **نغَّمَ** في أفْقِ السّماء ولَغَطْ

3 - **تعويض حسي شمي:** ومنه قول ابن الوردي[3]:

و الغصنُ يرقصُ والحمَامُ صوادحٌ **و الرِّيحُ فيها عنبرٌ وعبيرُ**

4 - **تعويض حسي ذوقي:** ومنه قول الباعونية[4]:

و تذلُّلٌ في بَابه و**تلذُّذٌ** **بخطابه** وتملُّقٌ وتودُّدُ

5 - **تعويض حسي لمسي:** ومنه قول العسقلاني[5]:

و بتُّ أبْصِرُ كأسيْ والمُدامُ بها طَرْفاً صقيلاً إذا ما صالَ أو ضَربَا

وقد توزَّعت صور التعويض بنسب متفاوتة بين الشعراء من جهة، وبين أنماط التعويض من جهة ثانية. وفي الجدول ما يوضّح ذلك عبر محورين: أفقي وعمودي. يبين المحور الأفقي أشكال التعويض البصري، السمعي... إلخ وعدد التعويضات (ع) ونسبتها (ن) في كل تعويض وعند كل شاعر، كأن نقول مثلاً: إنّ عدد صور التعويض البصري عند الحلي /45/ صورة، ونسبتها في شعره قياساً ببقية صور التعويضات الأخرى في شعره هي /77،28 /. كما يبين المحور الأفقي مجموع (المجموع الأفقي) صور تعويضات الأثر الحسي ونسبتها (النسبة الأفقية) عند

[1] الأوصاب، جمع وصب: المرض. ابن منظور، م 1 مادة وصب
[2] الحلي، ص 254
[3] ابن الوردي، ص 247
[4] الباعونية، عائشة. الديوان. مخطوط رقم 834. دار الوثائق. الرباط. الخزانة العامة ص 10
[5] العسقلاني، ص 244

كلّ شاعر، كأن نقول مثلاً: إنّ مجموع صور تعويضات الأثر الحسي في شعر صفي الدين الحلي بلغ /57/ صورة تعويضية وزِّعت على التعويض البصري والسمعي والذوقي فقط، وبلغت نسبة مواقع تعويض الأثر الحسي بشكل عام عند الحلي / 24،35/.

ويبين المحور العمودي عدد التعويضات ونسبتها في كل تعويض وعند كل شاعر، وذلك حين نحتاج إلى المقارنة، فنقول مثلاً: إنّ عدد صور التعويض البصري عند الحلي، هي /45/ صورة وعند ابن دقيق العيد هي /3/ صور وغير موجودة في شعر التلمساني، ونسبتها عند الحلي /77،67 / وعند ابن دقيق العيد/1،85/. كما يبيّن المحور العمودي مجموع التعويضات في التعويض الواحد عند كل الشعراء، فنقول مثلاً إنّ عدد صور التعويض البصري في الشعر هو /162 / صورة، و نسبته /69،23/ قياساً ببقية أشكال التعويض الأخرى. وفي المحصلة تقرأ عدد صور تعويضات الأثر الحسي عند جمع الشعراء ونسبتها.

جدول صور تعويضات الأثر الحس

أشكال التعويض	التعويض البصري		التعويض السمعي		التعويض الشمي		التعويض الذوقي		التعويض اللمسي		المجموع الأفقي	النسبة الأفقية
أسماء الشعراء	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن		
صفي الدين الحلي	**45**	**27.77**	**9**	**37.5**			**3**	**20**			**57**	**24.35**
العسقلاني	**27**	**16.66**	**3**	**12.5**	**6**	**28.57**	**3**	**20**	**9**	**75**	**48**	**20.51**
الشاب الظريف	**27**	**16.66**			**9**	**42.85**	**3**	**20**	**3**	**25**	**42**	**17.94**
ابن الوردي	**24**	**14.81**	**6**	**25**	**3**	**14.28**	**3**	**20**			**36**	**15.38**
البوصيري	**27**	**16.66**									**27**	**11.53**
ابن نباتة	**9**	**5.55**			**3**	**14.28**					**12**	**5.12**
ابن دقيق العيد	**3**	**1.85**	**3**	**12.5**							**6**	**2.56**
عفيف الدين التلمساني			**3**	**12.5**							**3**	**1.28**
عائشة الباعونية							**3**	**20**			**3**	**1.28**
النتائج العمودية	**162**	**69.23**	**24**	**10.25**	**23**	**8.97**	**15**	**6.4**	**12**	**5.12**	**234**	**30.23**

يكشف الجدول أنّ التعويض البصري يأتي في الدرجة الأولى، وتبتعد عنه صور التعويضات الأخرى بفارق لا يقل عن /97، 57 /. ولعل ذلك يعود إلى ضعف درجة الانحراف بين المدلولين: الأول والثاني، التي يحققها التعويض البصري قياساً إلى قوة درجتها في صور التعويضات الأخرى، وذلك لأنّ التعويض البصري، هو أقرب تعويضات الحواس إلى الوضوح. فهو من جهة التركيب قد يشارك أكثر من حاسة خواصها. يضاف إلى ذلك أنه أكثر الحواس إحاطة بالمشاعر لأنه يحيل إلى مجمل عناصر العالم الخارجي، الذي يعبّر عنه الشاعر بحاسة البصر في الدرجة الأولى.

ويشير ذلك إلى أنّ الشاعر المملوكي كان يفضل، في صوره، الوضوح وقلة الانحراف بين المدلولين. ويؤكد ذلك تناسب حضور كل من صور تعويضات الأثر الحسي مع درجات انحرافها فيما بينها في الجدول الأول. فالعناصر المشتركة بين المدلولين كثيرة في التعويض البصري، وأقل منها في السمعي، فالشمّي فالذوقي، ومن ثم في اللمسي. وهذا يتناسب مع ترتيب تلك التعويضات، وفق درجة حضورها في الشعر المدروس.

فقد اهتم بالتعويض البصري سبعة شعراء من أصل تسعة طبّق الإحصاء على شعرهم، بينما اهتم بالتعويض السمعي خمسة شعراء، وبالتعويضين: الشمّي والذوقي أربعة شعراء، مع تسجيل فارق في كثافة الحضور قدره /2،27/ للتعويض الشمّي، واهتم بالتعويض اللمسي شاعران فقط.

كان الحليّ أوّل المهتمّين بصور التعويضين: البصري والسمعي، بنسبة متقدّمة بلغت في التعويض البصري /11،17/ وفي التعويض السمعي /25/ في حين تقاربت درجات الاهتمام عند الشعراء الآخرين المشاركين في صور التعويض. وهذا يشير إلى اهتمام الحلي بصور الأثر الحسي، بشكل عام، أكثر من غيره من الشعراء. ويؤكّد ذلك وجوده في الرتبة الأولى، من حيث تشكيله لأعلى نسبة، وهي /23، 35/ بفارق عن غيره من الشعراء أقله /3،84/. وسجّل الشاب الظريف تقدماً بالتعويض الشمّي وكذلك فعل العسقلاني في التعويض اللمسي، بينما تضاءل اهتمام التلمساني والباعونية بصور تعويض الأثر الحسي بشكل عام، لأسباب

مرتبطة بشعرهما الصوفي الذي ينحو منحى آخر بالتصوير، سنراه في حينه، كما اقتصرت مشاركة البوصيري على صور التعويض البصري بدرجة متقدمة، بلغت /16،66 /. ولعلّ ذلك مرتبط بهيمنة المديح النبوي على شعره، واهتمامه بالحس البصري، كوسيلة لالتقاط صور النبي صلى الله عليه وسلم ومظاهر نبوته، خاصة ما يقوم من تلك المدائح على السرد.

ـ تعويض التماثل الحسي: يشير إلى طبيعة البعد الإبدالي بين المدلولين: الأول والثاني الحسيَّين. بلغت نسبته /70،36/ من مجموع صور التعويض (أ)، توزَّعت على ستة أنماط من الصور التعويضية:

1 ـ تعويض صوَري يبيّن التماثل الخارجي للمدلولين، ومنه قول الحلي[1]:

أمَـا تـرى **الغـيمَ** الجديـدَ مقـبلاً   قـدْ **مـدَّ في الأفْـقِ رِداهُ فانْبـسَطْ**

2 - تعويض الأثر: وهو ما يبيّن أثر التماثل بين المدلولين، ومنه قول ابن نباتة[2]

سـلبتَ عقلـيْ بأحـداقٍ وأقـداحِ   يا ساجيَ الطَّرْفِ أو يا ساقيَ الرَّاحِ

تتشكل الصورة من الأثر الناتج، لعلاقة المشابهة بين الأحداق والخمرة.

3 - تعويض التنقيص والزيادة: قد يأتي للمبالغة في صفة من صفات الممدوح مثل قول الشاب الظريف[3]

لكـنْ تعَوَّضْـتُ عـنْ **سُـحْبٍ بمُـشْبِهِهِ**   إذ سُـحْبُ هـذا وهـذا فـيهِما المَـاءُ

و قد يأتي للمبالغة في الحجم، ومنه قول ابن نباتة: [4]

---

(1) الحلي، ص 252

(2) ابن نباتة، ص 105

(3) الشاب الظريف، ص 28

(4) ابن نباتة، ص 106

و هــلْ أبــا كِــرُ بحــرَ النِّــيلِ منــشَرِحاً   فأشــربُ الحلــوَ مِــنْ أكــوابِ مَـــلاَّحِ

و قد يأتي لتنقيص حجم أوقيمة أو منزلة، ومنه قول البوصيري: [1]

فغـــدتْ فـــيهِ وهْـــيَ سَـــيِّدةُ النِّـــسْـ   ـــــوَةِ و**الـــسَّيِّدات فـــيهِ إمَـــاءُ**

4 ــ تعـويض الحـركة: يرصـد الـشاعر، مـن خلاله، الحركة في علاقة المشابهة بين المدلولين، كما في حركة الألحاظ في قول الشاب الظريف: [2]

لحاظُـــك أســـيافٌ ذكـــورٌ، فمالهـــا   كمــا زعمــوا مــثل الأرامــلِ تغــزلُ

5 ــ تعويض الحياة: يكون بإضفاء عناصر الحياة على الأشياء بـ " أنسنتها " أو أثرها، أو طريقة التعبير عنها بالصورة، ومن ذلك ما أضفاه الحلي على الخمرة في هذه الأبيات: [3]

أنبأتــنا الأنــباءُ عــن ســالفِ الــدَّهْـــ   ـــرِ و**عــدَّتْ** لـنا القـرونَ القُــرُومــا [4]

و **حكـتْ** كـيف أصبحتْ فِتيةُ الكهْــ   ــفِ رُقوداً، خِلواً، وكيف الرَّقيما [5]

الخمرة هي الفاعل في الأفعال الإنسانية المشار إليها.

6 – تعـويض التـشييء: أي تـشييء العناصـر الحـسية تعبيراً عـن الجمـود أو المبالغة أو الإحاطة بالأمر، ومنه قول الشاب الظريف: [6]

حبـــيبي لـــيهنَ الحُـــسنُ أنَّـــكَ حـــزتُهُ   و يهْـــنَ فـــؤادي أنَّـــهُ لـــكَ منـــزلُ

توزّعت نسبة التماثل الحسي بين صور التعويض بنسب متفاوتة على الشعراء التسعة، بما يبيّن طبيعة اهتمام كل شاعر بصور التماثل الحسي عموماً، وبعض

---

[1] البوصيري، محمد بن سعيد. الديوان. تحقيق محمد سيد الكيلاني. القاهرة 1955 ص 9
[2] الشاب الظريف، ص 179
[3] الحلي، ص 494
[4] القروم، ج أقرم: السيد. ابن منظور، م 12 مادة "قرم"
[5] الرقيم: يقال قرية أصحاب الكهف، أو جبلهم أو كلبهم. ابن منظور. م 12مادة "رقم"
[6] الشاب الظريف، ص 130

أنواع صوره التعويضية خصوصاً، بالإضافة إلى التعويضات المهيمنة، في الشعر، وفي الجدول التوضيحي الآتي تسجيل لأغلب النتائج الإحصائية التي يمكن الحصول عليها عبر محورين أفقي وعمودي. يبيّن المحور الأفقي عدد صور كل تعويض (ع) ونسبته (ن) وعدد صور تعويضات التماثل الحسي مجتمعة ونسبتها عند كل شاعر. ويبين المحور العمودي عدد صور كل تعويض ونسبته في الشعر المرصود لدى الشعراء جميعاً كما يبيّن صور تعويضات التماثل الحسي ونسبتها بشكل عام في الشعر. ومِن تقاطع المحورين (الأفقي والعمودي) نستطيع الوصول إلى مقارنات بين الشعراء وعند الشاعر الواحد في أي شكل من أشكال التعويض أو في صور التعويضات المجتمعة.

جدول صور تعويضات التماثل الحسي

أشكال التعويض	تعويض صوري		تعويض الأنسنة		تعويض الأثر		تعويض النقص والزيادة		تعويض الحركة		تعويض التشييء		المجموع الأفقي	النسبة الأفقية
أسماء الشعراء	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن		
صفي الدين الحلي	**27**	**17.3**	**45**	**30.61**	**6**	**5.71**	**3**	**3.84**	**9**	**21.42**			**90**	**16.66**
ابن نباتة	**12**	**7.69**	**15**	**10.2**	**24**	**22.82**	**21**	**26.92**	**15**	**35.71**			**87**	**16.11**
الشاب الظريف	**24**	**15.38**	**27**	**18.36**	**12**	**11.42**	**9**	**11.53**	**6**	**14.28**	**6**	**50**	**84**	**15.55**
ابن الوردي	**18**	**11.53**	**24**	**16.32**	**18**	**27.14**	**5**	**19.23**	**9**	**21.42**			**84**	**15.55**
البوصيري	**9**	**5.76**	**18**	**12.24**	**12**	**11.42**	**1**	**3.84**					**60**	**11.11**
التلمساني	**30**	**19.23**	**6**	**4.08**	**6**	**5.71**			**3**	**7.14**			**45**	**8.33**
العسقلاني	**36**	**23.07**			**9**	**8.57**							**45**	**8.33**
ابن دقيق العيد			**3**	**6.12**	**6**	**5.71**	**9**	**11.53**			**6**	**50**	**24**	**4.44**
عائشة الباعونية			**1**	**2.04**	**9**	**8.57**	**3**	**3.84**					**21**	**3.88**
النتائج العمودية	**156**	**28.88**	**146**	**27.22**	**105**	**19.44**	**78**	**14.44**	**42**	**7.77**	**12**	**2.22**	**540**	**70.46**

يبيّن الجدول هيمنة صور التعويض الصوري على الشعر المدروس بنسبة /88، 68/ وبفارق أقله /44، 9 / من صور التعويض الأخرى، باستثناء تعويض " الأنسنة ". وذلك يعود إلى ميل الشعر المملوكي إلى التجسيد عن طريق رسم صورة مرئية. ويرجّح ذلك التعويض البصري، كما رأينا في الأثر الحسي السابق، بالإضافة إلى أنّ تعويض " الأنسنة " يأتي في الدرجة الثانية بعد التعويض الصوري، كما أنه، في جوهره، ذو بعد دلالي آخر للتعويض الصوري، مع الأخذ بعين الاهتمام وجه الشبه في كثير من الصور.

نجد مقابل تلك الهيمنة انحساراً لتعويض التشييء، إذ لم يتجاوز (2،96) من مجمل صور التعويض، وينسجم هذا مع طبيعة التصوير في الشعر المملوكي، الذي نحا كما لاحظنا، في قسمي التعويض (أ) نحو الوضوح وضيق درجة الانحراف

والرؤية البصرية، والتجسيد الحسي الخارجي للأشياء. وتعويض التشييء هو إلغاء لصفة الحياة في العناصر الحية، ومن الطبيعي أن ينحسر، انسجاماً مع ما سبق، عن مواقع الاهتمام لصالح الوضوح بشكل عام، و"أنسنة" الأشياء بشكل خاص. وهذا ما نلاحظ آثاره في تقدم الأخير على "تعويض التشييء " بنسبة /25%/ بالإضافة إلى مشاركة ثمانية شعراء من أصل تسعة شعراء فيه، مقابل شاعرين في "تعويض التشييء ".

أما ما يبيّنه الجدول عمودياً، يكشف أنّ مجموعات من الشعراء تشكّلت في ضوء مشاركة كلّ شاعر في صور تعويض "التماثل الحسي "

المجموعة الأولى: يمثلها الحلي، وابن نُباتة، والشاب الظريف، وابن الوردي، لتقارب درجات اهتمامهم بصور التماثل، بالإضافة إلى تقدمهم على شعراء المجموعتين الأخيرتين. إلا أنّ درجة اهتمام كلٍّ منهم بأنماط صور التعويض متباينة، ففي حين نجد الحليّ يحتلّ المرتبة الأولى في تعويض "الأنسنة " نجده يحتل المرتبة السابعة في تعويض الأثر والخامسة في تعويض التنقيص والزيادة. كما نجد ابن نباتة، عكس الحلي، يهتم بما أهمل الأخير، ويهمل ما اهتم به، إذ يحتل المرتبة الأولى في تعويض الأثر والخامسة في تعويض " الأنسنة " ويحافظ ابن الوردي والشاب الظريف في أغلب صور التعويض على مستوى واحد.

المجموعة الثانية: يمثلها البوصيري والتلمساني والعسقلاني، لتقاربهم بدرجة الاهتمام بصور التعويض، بالإضافة إلى مشاركتهم في كلٍّ مِن التعويض الصوري وتعويض الأثر وتعويض الأنسنة وإهمالهم جميعاً تقريباً بقية التعويضات باستثناء التلمساني الذي شارك في تعويض الحركة بدرجة متدنية، وأهمل تعويض " الأنسنة" .

المجموعة الثالثة: وهي أقلّ المجموعات اهتماماً بالتماثل الحسي، ويمثلها كل من عائشة الباعونية، وابن دقيق العيد. وقد شاركا معاً في تعويض الأثر وفي تعويض التنقيص والزيادة وفي تعويض "الأنسنة" وأهملا معاً التعويض الصوري وتعويض الحركة وانفرد ابن دقيق العيد بدرجة متدنية في تعويض التشييء.

إنّ الجدولين يبينان أنّ الشعر المملوكي، غالباً، اهتمّ بصور تعويض التماثل الحسي أكثر من صور الأثر الحسي، ذلك بنسبة /40،23/ مما يبيّن أنّ تعويض التماثل الحسي يعطي مجالاً للشعراء للتعبير بشكل أوسع عن العالم الخارجي للشاعر، من خلال تماثل الصورتين أو المدلولين ببعدهما الدلالي المتكوِّن بين الأثر والتجسيد والتشييء. إلا أنّ ذلك لا يسري على جميع الشعراء بشكل إفرادي. لأنّ مقاربة أوليّة بين درجة حضور كلّ من صور التعويضين: الأثر الحسي والتماثل الحسي عند كل شاعر على حدة يبيّن هيمنة التماثل الحسي على أغلب الشعراء. باستثناء العسقلاني الذي تهيمن على شعره صور الأثر الحسي.

كما أنّ دمج صور التعويضين يظهر أنّ الحليّ يأتي في مقدمة المهتمين بتعويض (أ) بنسبة /18،99/ ويليه الشاب الظريف بنسبة /16،27/ فابن الوردي بنسبة / 15،5/ تتقارب نتائج كل من ابن نباتة والعسقلاني والبوصيري، ثم يأتي التلمساني بنسبة/6،2/ وفي الدرجة المتدنية يستقر ابن دقيق العيد وعائشة الباعونية.

ب – تعويض (+ حسي)/ (- حسي) وبالعكس

يبنى التعويض على صورة تستدعي النقل من المدلول الأول (حسي) أو (عقلي) إلى مدلول ثان عكسي. وتكون فيه زاوية الانحراف أكبر من تعويض (أ) لأنّ المعوِّض والمعوَّض غير متجانسين من حيث الجنس. ويتم النقل في الواقعة اللغوية من جنس إلى نوع أو بالعكس. وهكذا يدعو إلى عمل المخيلة والذهن بشكل أكبر، وبالتالي قد يحقق في النص الشعري فاعلية أكبر. إلا أنه جاء في المرتبة الثانية من حيث كثافة الشعر المدروس وذلك بنسبة قدرها /28،20/ توزّعت على صورتين: التجسيد والتشييء. تتفرع من الأولى ثلاثة أنماط:

1 ـ تجسيد الأثر، ومنه قول التلمساني: [1]

و يزيدنـــي تلفـــاً، فأشـــكرُ **فِعلَــهُ** **كالمسْكِ** تـسحقُهُ الأكـفُّ فيعبَـــقُ

---

[1] التلمساني، عفيف الدين. مخطوط رقم 5917. دمشق الظاهرية. ورقة 106.

2 - تجسيد القيمة، كالصبر في قول ابن دقيق العيد: [1]

أفنـى كُـنوزَ الـصَّبْرِ مِـنْ إسـرافِـــهِ   و جرى على الأحْشاءِ منه مَا جَرى

3 – تجسيد الصورة، ومنه قول ابن الوردي: [2]

أيـــام أغـــصانِ الـــزَّمانِ وريقـــةٌ   و العـــيشُ غـــضٌ والـــشَّبابُ غريـــرُ

أمّا الصورة الثانية – أي تعويض التشييء – يختلف نمط التعويض فيها عن مثيله في التعويض (أ) وصور التماثل الحسي في أن السابق يقوم على مدلولين حسيين ويحول ما هو حسي إلى شيء غير حسي، في حين أنّ الأخير يقوم على مدلولين مختلفين (حسي عقلي) ويشيء المعنويات، ومنه قول التلمساني: [3]

لـو كـنتَ مـنَّا حـيث تـسْمَعُ أو تـرى   لـرأيتَ ثـوبَ الـصَّبْرِ كـيف يُخَـرَّقُ

وتتوزع نسب الكثافة على الشكل الآتي في الجدول الذي يعمل أفقياً على توضيح عدد صور كل تعويض (التجسيد، التشيء) ونسبتها، ثم بيان عدد التعويضات مجتمعة ونسبتها عند كل شاعر، وعلى المحور العمودي يقدِّم الجدول عدد صور كل تعويض ونسبته وعدد التعويضات مجتمعة ونسبتها عند الشعراء جميعاً. ومِنْ تقاطع المحورين نحصل على ما نريد من مقاربات واستنتاجات تتعلق بالرتبة:

يبيّن الجدول هيمنة صور تعويض التجسيد على الشعر المدروس بفارق قدره /76، 31/. وهذا لا يتنافى مع هيمنة صور التعويض البصري في الأثر الحسيّ والتعويض الصوري في التماثل الحسي وذلك لأنّ الصور الثلاث تشير إلى اهتمام الشعر المدروس بالتجسيد والتوضيح. ويؤكّد ذلك هيمنة صور التعويض (أ) بشكل عام على الشعر قياساً بصورة التعويض (ب)، يضاف إلى ذلك

---

[1] حسين، علي صافي - ابن دقيق العيد، حياته وديوانه. مصر. دار المعارف ص 144

[2] ابن الوردي، ص 247

[3] التلمساني، المخطوط، ص 102

انخفاض درجة الاهتمام بصور تعويض التشييء في كل من التماثل الحسي وصور التعويض (ب) وهذا يدلّ على ميل الشعر المملوكي إلى "الأنسنة "، وإحياء العناصر الجامدة بما يتناسب وتجسيد الصورة الشعرية.

ويكشف الجدول تباين الشعراء بتعاملهم مع صور التعويض، فالشاب الظريف الذي لا يسجّل رقماً في خانة "تعويض التشييء " يحتلّ الرتبة الأولى في تعويض التجسيد، وعلى نقيضه يبدو التلمساني مسجلاً الدرجة الأولى في تعويض التشييء والدرجة الدنيا في تعويض التجسيد.

ج – تعويض (+ عقلي) (- عقلي)

يمثل أبعد درجات الانحراف في الصورة الشعرية لأنه يفرّق بين مدلولين عقليين يحتاج اكتشاف العناصر المشتركة بينهما إلى إعمال الذهن، مع ضرورة إدراك البعد التداولي في رسم الصورة الشعرية، لأنّ المتلقي يشكل دائرة ثالثة تربط بين دائرة المدلول الأول ودائرة المدلول الثاني.

يضاف إلى ذلك أنّ صور هذا التعويض تبتعد عن التجسيد، وتنفر من التوضيح لتخرج إلى عالم الصورة المتداعية التي تحملها اللغة الرمزية. ولذلك فإننا لا نجدها منتشرة عند جميع الشعراء، كما أنها لا تبلغ تلك الدرجة من الهيمنة على الشعر، كما لاحظنا في صور التعويضين السابقين، باستثناء ما حققه شعر التصوف من تميز على مستوى اللغة الشعرية، حيث هيمنت فيه الصورة الرمزية المبنية على الرمز الفردي بالدرجة الأولى. وذلك مقابل انخفاض درجة الاهتمام بصور التعويض الأخرى، وهذا ما لاحظناه في شعر كل من عفيف الدين التلمساني، وعائشة الباعونية، وقد حققا تلك الهيمنة في الصورة الرمزية في التعويض (ج) وفق الجدول الآتي الذي تشير فيه الأرقام إلى عدد صور التعويض (ج) عند كل شاعر.

الشعراء	التلمساني	الباعونية	العسقلاني	الشاب الظريف	ابن الوردي	الحلي	ابن نباتة	البوصيري	ابن دقيق العيد	المجموع
الترميز	198	156	12	9	6	3	3	-	-	387

يهيمن الترميز على شعر التلمساني في الدرجة الأولى ثم يليه شعر الباعونية، بينما تكاد تنعدم صور الترميز عند بقية الشعراء وهذا يشير إلى ارتباطها بالشعر الصوفي بحكم أنّ شعر الشاعرين: التلمساني والباعونية، ينحصر في الغرض الديني بشكل عام، والصوفي بشكل خاص.

***

يشكل مجموع تعويضات المشابهة /1617/ صورة تتوزع على ثلاث صور هي:

أ – تعويض (+ حسي) (- حسي). بنسبة /47،86/

ب - تعويض (+حسي) (- عقلي) وبالعكس بنسبة /28،26/

ج – تعويض (+ عقلي) (- عقلي) بنسبة /24،97/

يشير هذا إلى هيمنة صور التعويض (أ) على الشعر المملوكي، وهذا يتفق مع النتائج الداخلية التي بيّنت هيمنة التعويض البصري والصوري والتجسيدي. ممّا يؤكد ميل الشعر المملوكي إلى الوضوح والتجسيد والابتعاد عن الترميز والصور التي تشكل زاوية انحراف كبيرة بشكل عام.

كما تبيّن الدراسة تفاوت الشعراء في مدى هيمنة تعويض المشابهة بشكل عام على شعر كل منهم، وذلك كما هو مبيّن في الترتيب الآتي:

الشعراء	التلمساني	الشاب الظريف	ابن دقيق العيد	الحلي	ابن نباتة	العسقلاني	ابن الوردي	البوصيري	الباعونية
النسبة	**19.80**	**13.52**	**11.42**	**11.8**	**10.85**	**10.49**	**8**	**7.23**	**4**

جماليّات المجاوَرة

تقـوم تعويـضات المجـاوَرة في البلاغة العربية أساساً على علاقات المجاز المرسل والكناية.

وتبنى علاقات المجاز المرسل على نمطين:

الأولى: علاقـات خارجية تربط بين المدلولين: الأول والثاني برابط خارجي، حيث الحقـل الدلالي لكل منهما يشكل وحدة مستقلة تنفصل عن الأخرى نوعياً، كأن نقول:

" يسدي إلي يدا تضاف إلى أياديه الكثيرة "

فالمنافرة واقعة بين الفعل " يسدي " والمفعول به " يدا " ونفي الانزياح يتم على المستوى الاستبدالي، فنقول "يسدي إلـيّ عملاً صالحاً يضاف إلى أعماله الكثيرة " فالمدلولان الأول: اليد،

والثانـي: العمل الصالح، مرتبطان بعلاقة خارجية، لأن كلا منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة.

يـضاف إلى ذلـك أن هـذا الانـزلاق مـن نـوع إلى نـوع بـين المدلـولين يتـناول مفهومـية الألفـاظ أي أنـه يحـل لفظة مكان لفظة أخرى، من مفهومية مختلفة وهذا ما لاحظناه في انزلاق "اليد " إلى "العمل الصالح ".

و مما جاء في البلاغة العربية من تلك العلاقات عن المجاز المرسل خاصة:

1 – الـسببية: اسـتعمال الـسبب للدلالـة علـى النتيجة، كما في المثال الماضي، حيث حلَّت "اليد " و هي السبب في العمل الصالح مكان النتيجة.

2 - المسببيّة: استعمال النتيجة للدلالة على السبب، كما في:

" أمطرت السماء نباتا "

3 – المحليّة: اسـتعمال المحـتوي للدلالـة علـى المحتوى، وذلك بعلاقة مكانية، كقولـنا: "شـربت الكـأس " للدلالة على الخمرة، أو علاقة زمانية، تكون فـيها الألفـاظ تـدل، بمعـناها الإصـطلاحي، علـى زمان معيّن، مثل "الليل واليوم " ويكون المقصود من استعمالها، دلالتها على المحليّة، كأن نقول:

"ما عسى أن تأتي به الأيام والليالي؟ "

و المقصود الأحداث التي في تلك الأيام والليالي

4 - الحاليّة: استعمال المحتوى للدلالة على المحتوي، ومنه "جاءت المدينة " والمقصود أهل المدينة.

يضيف البستاني إلى تلك العلاقات نوعين، هما: [1]

1 – استعمال المجرَّد للدلالة على الحسي، مثل: "رأيت جمالاً عربياً منسياً " ذُكرت الصفة للدلالة على الموصوف الحسيّ.

2 – استعمال الحسي للدلالة على المجرّد، مثل: " له قلب كبير " والمقصود بالقلب المعنى المجرد أي المشاعر والأحاسيس.

إنّ النمطين من العلاقات يقومان على البعد التركيبي / النحوي، والبعد الصرفي للوصول إلى البعد الدلالي، في حين كانت التصنيفات السابقة ذات بعد دلالي فقط.

الثانية: علاقات داخلية لا ينتمي فيها المدلولان إلى حقلين دلاليين مختلفين وبالتالي لا يتم الانتقال من المدلول /1/ إلى المدلول /2/ عبر النوع، كما في العلاقات الأولى، وإنما يقوم الانتقال على توسيع دلالة المدلول الأول أو تضييقها، مع الاحتفاظ بصورته المفهومية، ومن ذلك " ألقى كلمة " ويريد " خطابا " فالمدلولان ينتميان إلى نوع واحد، وحقل دلالي مشترك، وعملية الانتقال تتم بعلاقة داخلية من الجزء إلى الكل.

ومن أنماط العلاقات الداخلية نجد:

1 - الجزئية: استعمال الجزء للدلالة على الكل، كما في المثال السابق.

2 - الكلية: استعمال الكل للدلالة على الجزء، ومنه " شرب ماء البحر " أي بعضا منها.

---

[1] البستاني، ص 131 – 132

3 - اعتبار ما كان: استعمال لفظة تدل على وضع في الماضي للدلالة على وضع في الحاضر، ومنه "لبست صوفاً " والمقصود، ما كان صوفاً في مادته الأولية.

4 - اعتبار ما سيكون: استعمال لفظة تدلّ على وضع في المستقبل للدلالة على وضع في الحاضر، ومنه قوله تعالى: (ودخل معه السجن فتيان، قال أحدهما: إني أراني أعصر خمرا)[1] على اعتبار ما سيكون خمراً.

5 - العموم: يُذكر العام ويراد الخاص، ويتحدّد غالباً بالمقام كأن نقول: " إنّ المخلوقات الصغيرة لا تدرك الكلام " ونحن نريد الإنسان، والطفل بشكل خاص.

6 - الخصوص: يُذكر الخاص ويراد العام، كإطلاق اسم الشخص على اسم الجنس.

والكناية في البلاغة العربية وفق تصنيف السكاكي ثلاثة أنواع:

1 - كناية عن صفة: ومنه " فلان طويل نجاده " أي طويل القامة. وعرّفها الجرجاني بقوله: يراد بها « إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنْ يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه » [2]

1 - كناية عن الموصوف: هي استبدال التسمية بالتعريف، وبلغة السكاكي « تلف مجموعاً وصفياً مانعاً عن دخول كل عداه مقصودك فيه » [3] كأن تقول: " جاءت مخضوبة اليدين " كناية عن المرأة.

2 - كناية عن النسبة: أو كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف، كقولنا " المجد بين ثوبيه " نسب المجد إلى الثوب وهو يريد نسبته إلى صاحب الثوب.

---

(1) القرآن الكريم، يوسف، 35

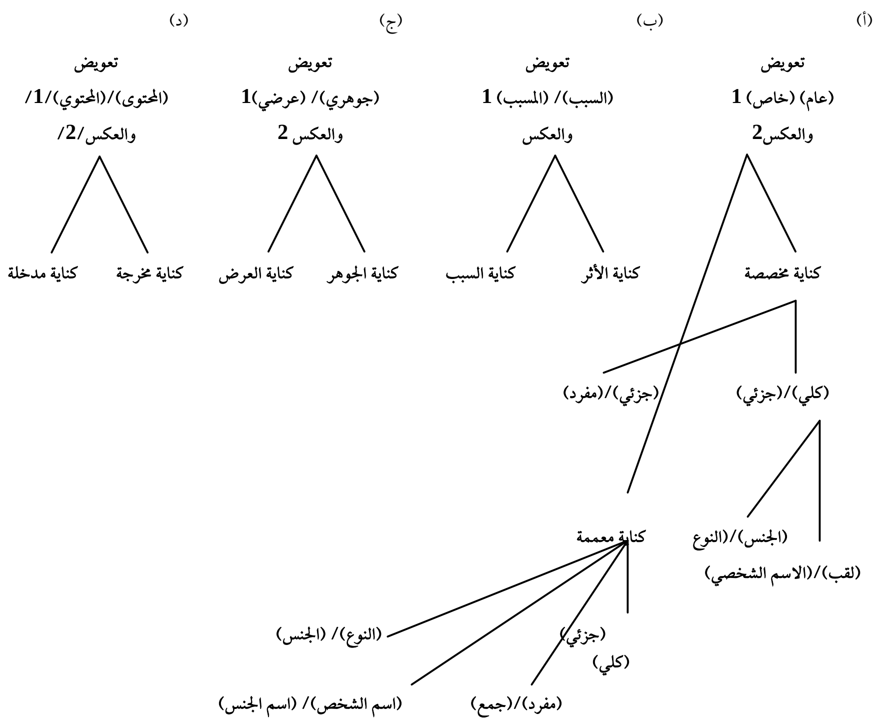
(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66

(3) السكاكي، ص 404

و لا يخفى أنّ تصنيف الكناية في البلاغة العربية ذو بعد تركيبيّ في الدرجة الأولى، حاول البلاغيون العرب، من خلاله، رصد البعد الدلالي، كتعويض الصفة العرضية (المدلول الأول) = الخضاب، بالمدلول الجوهري (المدلول الثاني) = الموصوف.

كما صَنّفت البلاغة العربية مجموعة كبيرة من تعويضات المجاورة بلغت عند بعض النقاد تسعة أنواع من الكناية وثمانية أنماط من المجاز المرسل، وفروعاً ثانوية كبيرة أقام عليها " بليث Plett " تصنيفه الآتي اعتماداً على تعارضات دلالية.[1]

خطاطة أنماط تعويضات المجاورة عند " بليث Plett"



---

[1] بليث، ص 56 -59

يلاحظ أنّ خطاطة " بليث Plett أكثر شمولية من صور تعويضات المجاورة التي ذكرتها البلاغة العربية، بالإضافة إلى اشتمالها على بعض صورها، كتعويض (ب) في علاقة ذكر السبب أو ذكر النتيجة، وكتعويض (ج) حيث يتم انزلاق دلالي يقوم على مبدأ الإسناد ببعده التركيبي الذي وجدناه في الكناية عن الصفة والكناية عن الموصوف. أمّا في كناية الجوهر فهي ليست إلا المحتوى الزماني للتعويض (د) الذي يذكر " بليث Plett" جانبه المكاني فقط.

كما تلتقي الخطاطة العربية وخطاطة " بليث Plett " في المحور الرئيس لتعويض (أ) في ذِكر العموم وإرادة الخصوص، وذِكر الخصوص وإرادة العموم، مع تسجيل تفرّعات كثيرة ومتنوّعة في خطاطة " بليث Plett ".

في ضوء ذلك التقاطع تجدر الإشارة إلى أنّ ذلك التركيب المصطلحي ليس إلزامياً، لأنه ليس أكثر من وصف دلالي لعلاقة المدلولين في صور المجاورة، بالتالي فإنّ أي شعر قد تفرض علاقة المجاورة في صوره تعويضات جديدة إذا ما تم الاهتمام بالتعارضات الدلالية القائمة في الواقعة اللغوية. ولذلك سوف نترك للنص الشعري الذي طبقنا عليه الإحصاء أنْ يأخذ من الخطاطة العربية وخطاطة " بليث Plett " ما يؤدي وظيفتيه: التصنيفية والوصفية.

توزّعت صور تعويض المجاورة على أربعة محاور رئيسة، تقاطعت مع الخطاطة العربية، من حيث اعتبار الكلية والجزئية، والعموم والخصوص، والسببية والمسببية، و المحتوى والمحتوي. كما تقاطعت مع خطاطة" بليث " بالإضافة إلى ما سبق في جزئيات صور تعويض العموم والخصوص. تم تغليب " المحتوى والمحتوي " على " الكناية المدْخِلة والكناية المخرِجة " عند "بليث " لدلالة " المحتوى والمحتوي " على البعد الزمني إلى جانب البعد المكاني. وتمّ دمج أصناف الكناية في البلاغة العربية، بالإضافة إلى تعويض التورية مع التعويض العرَضي، لقيام تلك الصور جميعها بنقل الدلالة من المدلول الأول العرَضي إلى التعويض العرَضي الثاني الجوهري.

أ – تعويض (+ عام) / (- خاص) والعكس

يسمح هذا التعويض بأنْ يكون هذا المدلول الأول يدلّ على العموم، وحينها سيكون التعويض بمدلول ثان يدلّ على الخصوص، والعكس صحيح.

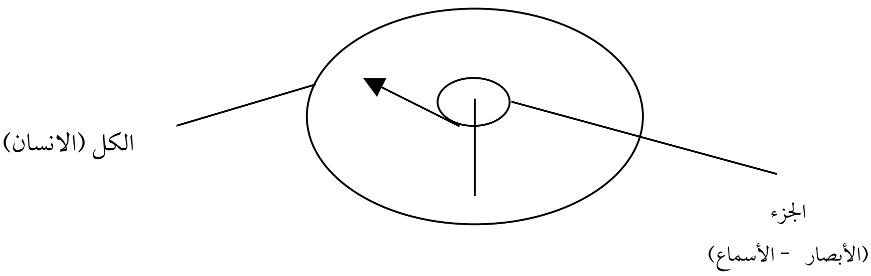
أ / 1 - تعويض التخصيص : يمثّل في الشعر المملوكي المدروس بصورتين :

- (- كلي) / (+ جزئي)

يُذكر الجزء ويراد الكل ، أي الانطلاق من التخصيص إلى التعميم ، ومن ذلك قول العسقلاني[1]

فــــراقتِ الأبــــصارَ أغــــصانُها   و أطْـربَ الأسمـاعَ وقـعُ الـرَّبـابِ

" الأبصار " و" الأسماع " لا يقومان بالفعل الإنساني الموكول إليهما في الوظيفة العضوية ، إلا بشكله الفيزيولوجي ، أمّا ما تبع ذلك من أثر فيشمل الإنسان ككل بوصفه إنساناً ، وبالتالي فإنّ الأعضاء دلالات جزئية تحيل إلى كلّ عضوي / إنساني. ويمكن تمثيلها على الشكل الآتي :



العلاقة الداخلية القائمة على المجاورة أي الانتماء إلى

مجموعة واحدة بالإضافة إلى عودة الجزء إلى الكل.

(الأبصار — الأسماع) مجموعة واحدة بالإضافة إلى عودة الجزء إلى الكل.

انتشر هذا التصوير في الشعر عند أغلب الشعراء بنسب متفاوتة كما يبين الجدول الذي نشير فيه بحرف (ع) إلى عدد الصور و(ن) إلى نسبتها في شعر الشاعر الواحد.

---

[1] العسقلاني ، ص 258

الشعراء	الحلي		ابن الوردي		التلمساني		البوصيري		ابن نباتة		ابن دقيق العيد		الشاب الظريف		الباعونية		المجموع
	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	
(- كلي) (+جزئي)	**48**	**19.04**	**42**	**16.66**	**39**	**15.47**	**27**	**10.71**	**24**	**9.52**	**2.1**	**8.33**	**18**	**7.14**	**15**	**5.95**	**552**

تتقلص النسبة بالتدريج بين الشعراء بدرجات قليلة، كان في أولها الحلي وفي آخرها الباعونية.

- (+ مفرد) / (- جزئي)

يُذكر المفرد للتعبير عن صفة جزئية في المجموع. والمدلولان: الحاضر والغائب (المفرد والمجموع) يتحققان بعلاقة داخلية، تنطلق من الخاص إلى العام، ومن ذلك قول ابن الوردي: (1)

رومية الألفاظ هاروتية الـ ألحاظ، عقل محبها مسحور

في " رومية الألفاظ " استحضار لصورة جزئية في المجموع " الروم" نوعاً، من خلال المفرد بصورته الجزئية المتمثلة في الواقعة اللغوية بـ "الألفاظ". والمدلولان ينتميان إلى نوع واحد، ومجموعة واحدة. ويتمّ الانتقال بين المفرد والجمع بعلاقة داخلية تقوم بتوسيع مفهوم المدلول الأول، كما اتضح في ترسيمة تعويض (- كلي) / (+ جزئي) إلا أنه لا يماثل كثافته، على مستوى انتشاره عند أغلب الشعراء أو على مستوى كثافة حضوره بشكل عام، إذ لم يتعد في إحصائنا نسبة / 2،43/ من مجموع تعويضات المجاوَرة، و/2،89/ من مجموع تعويض التخصيص.

أ / 2 – تعويض التعميم: يُذكر فيه التعميم ويراد التخصيص، وذلك عكس تعويض التخصيص، ومن صوره في الشعر المملوكي:

(+ كلي) / (- جزئي)

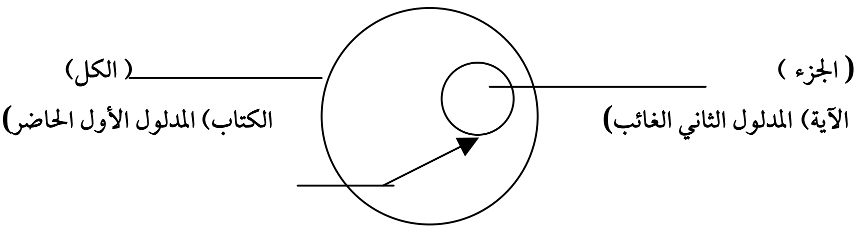
---

(1) ابن الوردي، ص 248

يُذكر الكل ويراد الجزء، أي يتمّ الانطلاق من العام إلى الخاص، ومنه قول البوصيري [1]

فــإذا مــا تــلا كــتاباً مِــنَ اللَّـــ ـــه تلـــتْهُ كتيـــبةٌ خَـــضْراءُ [2]

"تلا كتابا" يريد "آية" وجزءاً من الكتاب، وإنما ذكر الكلّ تعبيراً عن الجزء، حملاً على الدلالة الدينية "تلا كتابا" يضاف إلى ذلك أنّ "الآية" (المدلول الثاني الغائب) جزء من الكل، والمدلولان ينتميان إلى مجموعة واحدة، والعلاقة التي يتم بها النقل هي علاقة داخلية معاكسة لصورة (+ جزئي) / (- كلي) التي رأيناها في تعويض التخصيص.



العلاقة الداخلية المنطلقة من الكل إلى الجزء

إلا أنّ ما يميّز تلك الصورة ندرتها في الشعر قياساً إلى الصورة المعاكسة السابقة، فهي لم تحضر سوى عند البوصيري والحليّ، وبدرجة متدنية، ولعل ذلك يعود إلى أنّ التجسيد في الشعر المملوكي غالباً، وهو عنصر مهيمن كما لاحظنا، لا يتحقق في إطلاق الكل على الجزء، وبالتالي فإن تعويض التخصيص يحقق تلك الوظيفة بشكل أفضل، وخاصة في المدح والغزل، حيث يركز الشاعر على صفة في الممدوح أو جزء في الحبيبة، كالعينين أو الخدين ليعبّر عن جماله، ولا يستطيع فعل ذلك في تعويض التعميم.

---

[1] البوصيري، ص 7

[2] كتيبة خضراء، مدججة بالسلاح. ابن منظور م 1 مادة "كتب"

ب – تعويض (+ السبب) / (- المسبِّب) والعكس

أدخله اللغويون العرب في باب الإيجاز البلاغي، لما فيه من اكتفاء حيث يكتفي بذكر المسبِّب عن السبب، أو بذكر السبب عن المسبِّب [1] إلا أنّ وظيفته الانفعالية لا تتوقف عند حدود الإيجاز، بل تتعداه إلى الفاعلية الشعرية الإيحائية، جمالياً، وقصدياً، ولعل ذلك كان وراء كثافته في الشعر المدروس كما يبين الجدول الآتي الذي يشير إلى عدد (ع) صور التعويض ونسبته (ن) في أحد وجهيه: ذكر السبب أو ذكر المسبِّب، والوصول إلى النتائج الأفقية للتعويض ونسبته عند الشاعر الواحد. ويشير عمودياً إلى عدد صور التعويض ونسبته بوجهيه مجتمعَين، عند الشاعر الواحد وعند الشعراء جميعاً.

الشعراء	الحلي		ابن نباتة		الباعونية		التلمساني		العسقلاني		الشاب الظريف		البوصيري		ابن الوردي		ابن دقيق العيد		النتائج	النسبة الأفقية
صور التعويض	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن		
السبب	9	25	9	37.5							3	33.33	3	50	3	100			27	23.68
المسبب	27	75	15	62.5	12	100	12	100	12	100	6	66.66	3	50					87	76.93
النتائج العمودية	36	31.57	24	21.05	12	10.52	12	10.52	12	10.52	9	7.89	6	5.26	3	2.63			114	11.55

اهتمّ بالتعويض (ب) أغلب الشعراء باستثناء ابن دقيق العيد، بخاصة الحليْ وابن نُباتة، كما أنّ نسبة حضوره بلغت /55، 11/ من مجموع صور تعويضات المجاوَرة. وتوزّعت على تعويضين: تعويض السبب بنسبة /23، 68/ من المجموع، وتعويض المسبِّب، أو " كناية الأثر " بنسبة /76، 93/ ولعل السبب في غلبة تعويض الأثر يعود إلى أنّ أغراض الشعر، خاصة المدح والغزل والرثاء والهجاء، تقتضي التركيز على آثار الشخص المعني في القصيدة لإظهار صورة السبب (الشخص).

---

[1] ابن جني، عثمان - الخصائص - تحقيق محمد رجب النجار. ط 2. بيروت. دار الهدى ج 3 ص 173

- **تعويض السبب:**

يذكر السبب، ويعوض المسبِّب بعلاقة خارجية ومنه قول الحلي: [1]

غَزاهُمْ لساني بَعْدَ غزْوِ يَديْ لهُم   فلا عَجَبٌ أنْ يستمرُّوا على بغْضي

في البيت شاهدان " غزاهم لساني " و"بعد غزو يدي " وفي الشاهدين ذكر السبب، وعوض المسبِّب. فـ "غزاهم لساني " دلالة الهجاء. فذكر الشاعر الناطق بالهجاء وهو السبب " اللسان " (المدلول الأول – المعوض) وحذف المدلول الثاني (المعوض) = شعر الهجاء. وتم الانزلاق من المدلول الأول إلى المدلول الثاني بعلاقة خارجية تربط بين المدلولين، على الرغم من انتمائهما إلى طبيعتين مختلفتين، من حيث الدلالة المعجمية، إلا أنّ المعنى المجازي لـ " اللسان " يحيل إلى مدلول ثان يتفق وطبيعة الشعر (المدلول الثاني) في الواقعة اللغوية في البيت، وبهذا نكون أمام الترسيمة التالية:

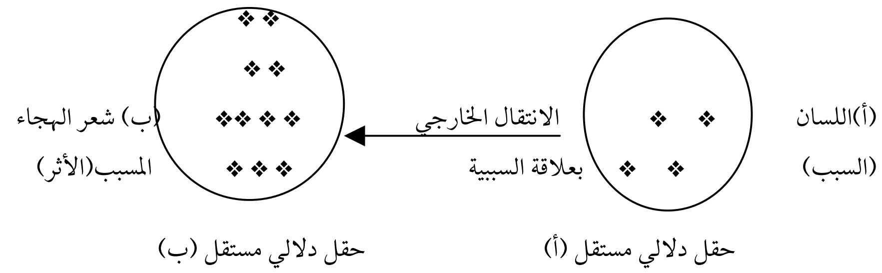
الدال................ المدلول /1/................ المدلول /2/

اللسان................الجزء العضوي شعر الهجاء

إنّ عملية الانزلاق من المدلول الأول إلى المدلول الثاني تمت بفعل علاقة المجاورة في أنّ اللسان هو الذي يقوم بتحقيق شعر الهجاء، وإخراجه إلى حيز الوجود، أي أنه كان السبب وراءه، وهما بذلك لا يشكلان حقلاً دلالياً واحداً، كما كان الأمر في تعويض التعميم أو في تعويض التخصيص، وإنما يشكلان حقلين دلاليين مستقلين مرتبطين بعلاقة السببية، والانزلاق يتم بالانتقال من مفهوم لفظة " لسان " إلى مفهوم لفظة " شعر " أي إننا أمام انتقال خارجي على مستوى المفاهيم، ولسنا في مجال توسيع مفهوم اللفظة نفسها كما لاحظنا في (الآية............ الكتاب.)

---

[1] الحلي، ص 32



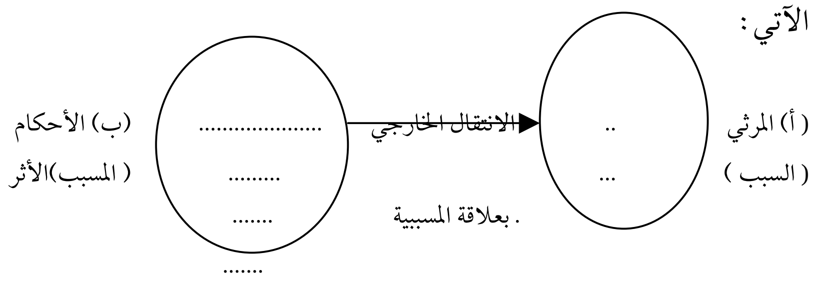
و الشكل نفسه يمكن تطبيقه على الواقعة اللغوية الثانية في البيت " غزو يدي "

- **تعويض المسبب:**

يُذكر المسبب ويعوَّض السبب بعلاقة خارجية، ومنه في الرثاء قول ابن نباتة [1]

أيـــن أحكامُــهُ؟! وأيـــن عــلاه؟! أيـــن أقلامُــهُ؟! وأيـــن نـــوالُهُ؟!

في البيت أكثر من شاهد لتعويض المسبِّب، ونقف عند " أين أحكامه " لكشف العلاقة الخارجية بين المدلول الأول (الأحكام – الأثر) وبين المدلول الثاني الغائب (المعوَّض) وهو المرثي (جمال الدين القزويني - 739هـ) حيث العلاقة تسير بشكل معاكس لما كانت عليه في تعويض المسبِّب، فذُكر هنا ما حُذف هناك(المسبِّب) وحُذف هنا ما ذُكر هناك (السبب). ويكون التوضيح على الشكل الآتي :



[1] ابن نباتة، ص 404

يـتم الانـتقال الخارجـي بعلاقـة المجـاورة المتمـثلة بالمسببية ، الـتي تحـلّ حقلـها الدلالـي مكان الحقل الدلالي المستقل للسبب (المرثي) ، وتقوم بتعويضه دلالياً لنفي الانحراف بين الواقعة اللغوية والسياق.

ج – تعويض (+ المحتوى) / (- المحتوي) والعكس

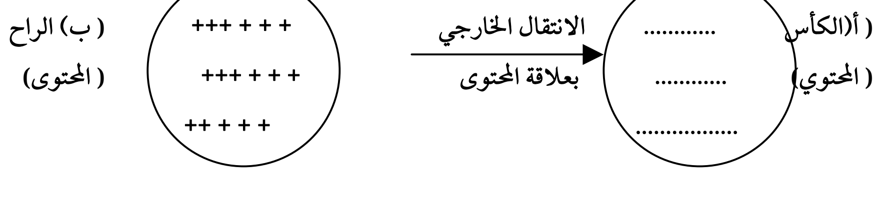
هـو أنْ يُذكر المحتوى ويعوَّض المحتوي ، أو العكس ، وهو ذو مظهرين يتجليان في المظهر المكاني والمظهر الزماني.

- **تعويض المحتوى:**

لا يـشكل تعـويض المحـتوى سـوى /6، 06/ مـن مجمـل الـتعويض(ج) ولم يُسجَل سوى عند ابن نباتة وابن الوردي ، ومنه قول ابن نباتة :[1]

و الغـيْمُ دانَ لكـأسِ الـرَّاحِ يمـزِجُها   يَكــادُ يمــسكُهُ مَــنْ قــامَ بالــرَّاحِ

الشاهد في " من قام بالراح " فذكر الشاعر " الراح " ويريد الكأس الذي يحتويها لأنـه لا يقام بها دونه ، أي إنّ الانحراف واقع بسبب حضور المحتوى وغياب المحتوي. والعودة إلى التواصل المنطقي ، يقتضي نفي الانحراف بإعادة سببه وحضور " الكأس " وتكـون الجملـة " مـن قـام بكـأس الـراح ". ويكـون الـتعويض بعلاقـة خارجـية بـين المعـوِّض (الـراح) والمعـوَّض (الكـأس) بـسبب احتواء الكأس للراح. أي أنّ الانتقال الدلالـي يـتم بـين مفهـومين دلالـين مـستقلين " الكـأس " بوصـفه مـادة ذات طبـيعة جامـدة ، لهـا تـركيبها الفيزيولوجـي الخـاص. و" الـراح " بوصـفها مـادة سـائلة لهـا تركيبها الفيزيولوجي المختلف.



---

[1] نفسه ، ص 106

- **تعويض المحتوي:**

يشكل نسبة /92، 92 / من التعويض (ج) وسُجِّل عند أغلب الشعراء الذين درسنا شعرهم ببعديه: المكاني والزماني. ويأتي في الدرجة الأولى ابن نباتة، ويليه العسقلاني. كما يسجل المحتوي المكاني نسبة /19، 74/ من مجموع تعويض المحتوي بشكل عام، في حين يسجل المحتوي الزماني /8، 65 / وهذا يتناسب مع نتائج تعويضات المشابهة في المبحث الأول من حيث ميل الشعر إلى الوضوح، وضيق زاوية الانحراف بين المدلولين، فالبعد المكاني يقوم على التجسيد المادي للفضاء / الحجم، في حين نجد أنّ البعد الزماني يقوم على تجريد الفضاء / الحجم، وتخيّله في ذهن المتلقي، وهذا يساعد على ابتعاد زاوية الانحراف، بالإضافة إلى مضاعفة جهد الذهن لالتقاط علاقة المجاورة، كما سيتضح فيما يلي من الأمثلة:

البعد المكاني: ومنه قول العسقلاني: (1)

و عفتُ بَعدكَ طعْمَ الصَّبرِ حين غدا   كأساً إذا ارتُشِفَتْ لم ينَتشِ الحاسي

الشاهد فيه " كأسا " الحاضر المعوِّض، للدلالة على المدلول الثاني(الخمرة) المحتوى، من خلال علاقة معاكسة لتعويض المحتوى الحالّ بفضاء الكأس، وهو حجم مادي ذو أبعاد محدَّدة يخضع لحواس الإنسان، وهذا يسهل على المتلقي عملية النقل التعويضي من المحتوي (المادي) إلى المحتوى (المادي) خاصة أنّ الفعل نفسه جزء من الممارسة الحياتية المدرَكة بالحواس الأساسية عند الإنسان.

البعد الزماني: ومنه قول الشاب الظريف (2)

و كريم الإحسان ما ضرَّك الدَّهْـ   ـرُ إذا ما وافاكَ وهُو بخيل

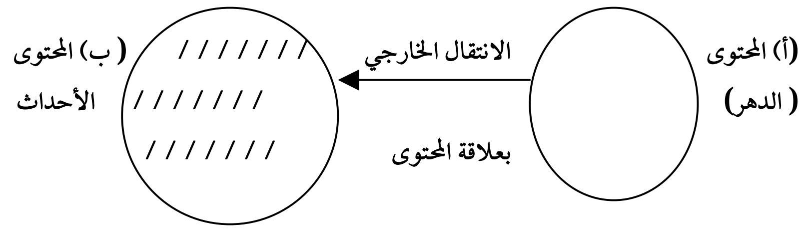
الشاهد فيه " ضرك الدهر " فالدهر وعاء غير مدرك بالحواس، يعبّر عن الزمان بوصفه عنصراً يحتوي على الأحداث التي تجري فيه، وما يسبب الضرر، إذاً، ليس الدهر وإنما الأحداث التي يحتويها. غير أنّ الشاعر حذف المحتوى وذكر المحتوي

---

(1) العسقلاني، ص 218

(2) الشاب الظريف، ص 176

الزمـانـي والعلاقـة بين الدهر والأحداث علاقة مجاورة بين مفهومين مختلفين دلالياً، ويـتمّ الانـتقال مـن المحـتوي (المدلـول الأول) إلى المحـتوى (المدلـول الثانـي) بـنقلٍ تعويضيّ يعتمد على علاقة المحتوي، كما في الترسيمة الآتية:



د – تعويض (+ عرضي) والعكس

يقول ابن جنيّ في باب " اختصاص الأعلام بما لا يكون مثله من الأجناس: " إنّ الموقـع عليـه الاسـم العلـم شـيئان: « عـين ومعنـى، فـالعين: الجوهـر، كـزيد وعمـرو، والمعنـى: هـو العـرض » [(1)] وعرّف " بليث « كناية العرَض بذكر الصفة وإرادة الموصـوف، فالـصفة هـي المعنـى، والموصـوف هـو الجوهر، ثم يعمم الدلالة فـتكون الـصفة (العـرض) حالّـة في الجوهـر (المَحـلّ). وهـو بـذلك يتحول إلى علاقة المحـتوي الـزمانية، - ويـضرب لـذلك مـثلاً بــ " الأيـام القبيحة " ويريد " الأخلاق والمواصفات وأعمال الناس ». [(2)]

وهـذا لا يعـني عـدم قبولـنا تعمـيم الدلالـة بـإطلاق، فالعـرَض هـو المعنـى أو الـصفة، أو المعـوِّض الظاهـر لدلالته على المدلول الخفي الثابت (الجوهر)، وبالتالي

[(1)] ابن جني، ج 3 ص 32

[(2)] بليث، ص 58

يمكن القول: إنّ العَرض هو المدلول الأول، بغض النظر إنْ كان كناية عن صفة كما في رأيت سيدة جميلة " أو كناية عن موصوف " رأيت ملك الوحوش " أو كناية عن نسبة " المجد بين ثوبيه " أو تورية المعنى في الشطر الأول من قول العسقلاني: [1]

أنا الشّهابُ اتخذتُ الأفْقَ ليْ سَكَناً لّما علوتُ بفضلِ الله في النَّاسِ

والجوهر هو المعنى الخفي أو المدلول الثاني الذي يتم الانتقال إليه من المدلول الأول، في تلك الصور و العلاقة بين العرَض والجوهر علاقة خارجية مع الانتباه إلى خصوصية كل واقعة لغوية وإوّالية عملها، كما لاحظنا سابقاً في إوّالية عمل الأوجه البلاغية.

يحتلّ التعويض العرَضي المرتبة الأولى من حيث الكثافة ضمن تعويضات المجاورَة، إذ حقق نسبة قدرها /45، 94/ حقق منها العسقلاني /46، 27/، ولعل تلك الكثافة تعود إلى احتواء التعويض على أكثر من وجه بلاغي، بالإضافة إلى شيوع التورية بشكل خاص في شعر هذا العصر وانضمامها إلى التعويض العرَضي وتعويضات المجاورَة بشكل عام في دراستنا، ومن تلك الصور قول ابن نباتة [2]

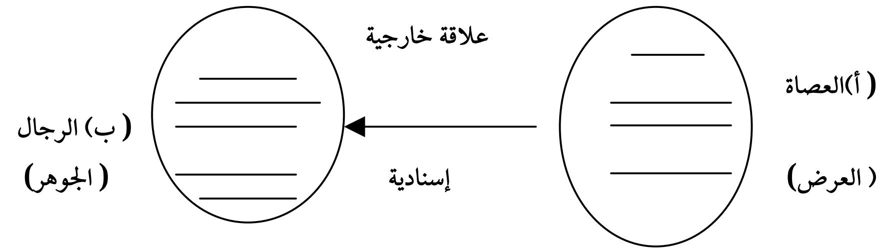
و تَرتقِبُ العُصاةُ ندى شفيعٍ مجاب قبل ما وقعَ النِّداءُ

" ترتقب العصاة " كناية عن صفة في التصنيف البلاغي الكلاسيكي، وهي تعويض عرضي (مدلول أول) يتم نقله إلى مدلول ثان (الجوهر) لنفي الانحراف السياقي، والعلاقة بين المفهومين المستقلين هي علاقة عرَضية، أي إنّ " العصاة " هي صفة أو معنًى للجوهر، أو محددة له.

---

[1] العسقلاني، ص 221

[2] ابن نباتة، ص 2



و التقدير " ترتقب الرجال العصاة " فحلَّت " العصاة " بعلاقة إسنادية نحوياً، محلّ الموصوف،

وشكلت انحرافاً دلالياً لتوليد الفاعلية الشعرية.

و منه أيضاً قول العسقلاني : [1]

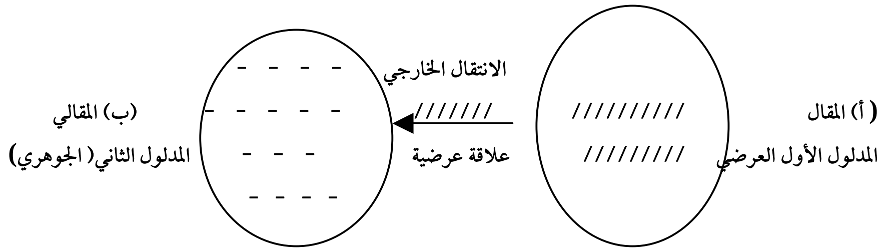
بالقـــولِ ضَــــنَّ فمُهجـــتَيْ   مـــنهُ تـــذوبُ علـــى المَقـــالِ

في التصنيف البلاغي الكلاسيكي يشتمل البيت على تورية في " المقال " فباعتبار الظاهر، معناها: القول، وباعتبار المعنى الضمني يمكن أن يكون قد قصد معنى الفراق والهجر، فقلاه فارقه.

و المعنى البعيد هو المقصود بالتورية والمعنى القريب هو عرَضي ظاهر، يجب الانتقال منه إلى المدلول الثاني (الجوهر) وإنْ لم يشكل انحرافاً ظاهراً على مستوى السياق، فانحرافه خفيّ يحققه وجوب المعنى البعيد وصواب تحقيقه. والانتقال إليه يتمّ بعلاقة عرَضية لا علاقة إسنادية أو جزئية أو كلية... أو غيرها بين المدلولين، وإنما هي تقوم على مرجعية تداولية مرتبطة بالمتلقي الذي يستقبل مؤشر الانحراف، فالمدلولان ينتميان إلى حقل الكلام، ظاهر وخفيّ.

---

[1] العسقلاني، ص 226



إنّ نتائج البحث في جماليّات المشابهة والمجاوَرة تبيّن هيمنة تعويضات المشابهة على الشعر المملوكي غالباً، ويتوزع الشعراء درجاتِ الاهتمام بتفاوت، ففي حين يأتي التلمساني في تعويضات المشابهة في الدرجة الأولى يحتلّ المرتبة الخامسة في تعويضات المجاوِرة. أمّا من حيث كثافة التصوير بشكل عام عند شعراء العصر المملوكي فإنّ جدول صور تعويضات المشابَهة والمجاوَرة يبيّن أفقياً وعمودياً (ع) تعويضات المشابهة ونسبتها (ن) وعدد تعويضات المجاورة ونسبتها، وعدد صور التعويض (المشابَهة والمجاوَرة) مجتمعة ونسبتها عند الشاعر الواحد. ويبيّن الجدول عمودياً عدد صور كلٍّ مِن التعويضين مفترقين ومجتمعين ونسبتهما عند الشعراء جميعاً يأتي الحليّ في المرتبة الأولى من حيث كثافة الصورة الشعرية بشكل عام، ويليه العسقلاني، بينما يحلّ ابن دقيق العيد في المرتبة الأخيرة، ويقع كل من ابن نباتة والشاب الظريف والباعونية في المرتبة المتوسطة.

الشعراء	تعويضات المشابهة		تعويضات المجاورة		المجموع الأفقي	النسبة الأفقية
	ع	ن	ع	ن		
الحلي	186	11.5	141	14.28	477	18.51
العسقلاني	165	10.2	240	24.31	405	15.73
التلمساني	312	19.29	87	8.81	399	15.20
ابن نباتة	171	10.57	189	19.14	360	13.98
الشاب الظريف	213	13.17	75	7.59	288	11.18
الباعونية	231	14.28	39	3.95	270	10.48
ابن الوردي	162	10.01	99	10.03	261	10.13
البوصيري	114	7.05	75	7.59	189	7.34
ابن دقيق	63	3.89	42	4.25	186	7.22
النتائج العمودية	1617	62.82	987	38.34	2574	

جدول صور تعويضات المشابهة والمجاورة

الفصل الثالث

" الصورة التشكيلية"

يحتم البحث العلمي في الشعرية العربية التمييز بين المقولات النقدية والأحكام المعيارية من جهة، وبين الواقع الشعري من جهة ثانية. وهذا لا يعني أنّ الممارسة النقدية العربية والشعر العربي لا يلتقيان، بل قد تكون نقاط التقاطع بينهما أكبر من نقاط الاختلاف، إلا أنّ مسار كل منهما باتجاه، وهذا يؤدي إلى الاختلاف والدعوة إلى القول بمستويين: النقد وأحكامه، والواقع الشعري وصوره.

ويتجه النقد نحو السيادة وتملُّك العمل الإبداعي، من خلال محاولة السيطرة على طبيعة التجربة الشعرية، وتحديد أبعادها وعناصرها وقوانينها، أي إنه يتجه نحو المعيارية والتقنين. بينما يرفض الشعر التنازل عن " طبيعته الملكية " ولذلك فهو دائما ضد الثبات والجمود، يفتش عن التميّز والتفرد والجدة، وإلا سيخرج من بوتقة الإبداع.

وتنسحب المفارقة بين المستويين على أغلب المسائل النقدية العربية ومفارقاتها في الواقع الشعري، ومنها مسألة بناء القصيدة العربية، فقد قسَّم النقاد القدامى القصيدة إلى ثلاثة أجزاء عامة: المقدمة والمتن والخاتمة، واستقبحوا القصائد التي تخلّ بذلك الهيكل، وسمُّوا القصيدة التي تتخلى عن المقدمة ب " الوثب والبتر والقطع "[1] ونظروا إلى خلوّ القصائد من خواتيمها، كخلوّها من مقدماتها، لأن الخاتمة – في رأيهم – قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى في الأسماع [2] وليس ذلك فحسب بل طالبوا بأنْ يظلّ مبنى القصيدة متناسب الأجزاء، معتدل الأقسام، فلا

---

(1) ابن رشيق، الحسن – العمدة في صناعة الشعر ونقده – تحقيق محيي الدين عبد الحميد. ط 5 بيروت. دار الحلي. ج 2 ص 231

(2) ابن رشيق، ج 2 ص 269، والحموي، ياقوت بن عبد الله معجم البلدان – ط 1. مصر 1906 م 3 ص 183

يطيل الشاعر في قسم منه، فيُمِلّ السامعين، ولا يقطع بالنفوس ظمأ إلى مزيد.[1]

غير أنّ ابتعاد تلك المعايير عن الواقع الشعري أثبت تعارضها مع روح الشعر، وعَجْزَ النقد عن تقنين التجربة الشعرية، وسنوضح ذلك من خلال عرض صورة موجزة للواقع الشعري بهدف الإشارة إلى التغيير والتطور.

أولاً: لا تتوافر كل قصائد الشعر الجاهلي على مقدمة. ونجد ذلك في أبواب متعددة، خاصة في القصائد التي تسيطر فيها روح الخطابة، أو الحالات الانفعالية، كقصائد الصعاليك [2] يضاف إلى ذلك أنّ الشعراء الذين تحدثوا عن الخمرة بعد العصر الجاهلي، أمثال الأقيشر الأسدي (–80هـ) والوليد بن يزيد (–162 هـ) طوّروا وصف الخمرة فجعلوه منظومات مستقلة، دون أنْ يمهّدوا لها بأي لون من ألوان المقدّمات.

ثانياً: تنوّعت المقدّمات الشعرية: ولم تنحصر بالمقدمة الطللية أو الغزلية، يضاف إلى ذلك ما سُجِّل من خروج على المقدمة الطللية، وذلك بما يتناسب والتجربة الشعرية في العصر الجاهلي[3] وهذا يلغي القدسية التي حاول النقد العربي إضفاءها على المقدّمة الطللية، ولذلك تناسلت منها مقدّمات مستقلة، كالمقدمة الغزلية ومقدمة وصف الظعائن ووصف الطيف ووصف الليل ووصف الطبيعة ووصف الصيد وبكاء الشباب.

و تطوّرت المقدّمات في العصور اللاحقة، فقد تحوّلت المقدمة الغزلية في العصر الأموي إلى الموضوع الرئيس، الذي أصبح سمة الشعر في ذلك العصر، على الرغم من بقاء المقدمة الطللية في أول اهتمام الشعراء. وفي المقابل احتلت صيحات

---

[1] ابن رشيق. م 4 ص 123، والقرطاجني 6 حازم – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب الخوجة – ط2. بيروت. دار الغرب الإسلامية 1981 م ص 355

[2] عطوان، حسين – مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي مصر. دار المعارف ص 11

[3] اليسوعي، لويس شيخو – شعراء النصرانية قبل الإسلام. ط 2. بيروت. دار الشروق ج 1 ص 161

نبذ الوقوف على الأطلال مكاناً واضحاً بزعامة الكميت بن زيد (–167هـ)[1] يضاف إلى ذلك ابتداع لبيد (–41 هـ) المقدمة الدينية [2] واختراع الأخطل (–90 هـ) المقدمة الخمرية [3] ومجيئ بشار (–168 هـ) بمقدمة الحكمة [4] وبروز مقدمة وصف الحَرَّاقات [5] مع أبي نواس (- 195هـ) [6] وظهور المقدمات الماجنة مع أبي الشمقمق (- 200هـ) [7]. وابتكر البحتري وصف حلبة السباق.[8] ويبقى المتنبي (–354 هـ) أفضل المجددين على هذا المستوى، لأنه كان يخرق كل معيار قد يقنن تجربته الشعرية.

ثالثا: كان الاختلاف قائما بين مقدمات القصائد على الرغم من التقليدية الظاهرة في البناء الهندسي العام، وهناك مَن تأنّى بصنعها، ومَن وجهها توجيها سياسياً أو اجتماعياً، وهناك مَن أعطاها بعض الإضافات، أو اهتم بنوع مِن المقدمات وأهمل نوعاً آخر.

فالمقدمة الطللية، في مرحلتها الأولى، كانت صورة بسيطة غير جامدة، ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر في التفاصيل والجزئيات أو في طريقة العرض أو في اختيار الألوان والزوايا أو في توزيع الظلال والأضواء. كما انحسرت كثافتها في العصور المتقدمة لصالح أنواع جديدة من المقدمات. يضاف إلى ذلك أنها لم تعد

---

(1) عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص 15 – 20

(2) لبيد بن ربيعة العامري، الديوان. بيروت. دار صادر - 1966 ص 44

(3) الأخطل، غياث بن غوث - شعر الأخطل. رواية ابن عبد الله اليزيدي. بيروت. المطبعة الكاتوليكية ص 27

(4) ابن برد، بشار، الديوان - شرح محمد الطاهر عاشور. تونس 1976 1981 ص 283

(5) هي وصف سفن الأمين (ـ 198 هـ) التي وضعها على أشكال متعددة للتنزه في نهر دجلة

(6) أبو نواس، الحسن بن هانئ - الديوان - تحقيق أحمد عبد الحميد الغزالي. بيروت. دار الكتب ص 414

(7) عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، مصر. دار المعارف ص 51

(8) البحتري، ج 1 ص 24

أوعية تُسكب فيها الدموع حسرة على المنازل الدائرة وعهود الحب الضائعة فحسب، بل تحوّلت عند بعضهم [1] إلى منابر يعلنون من فوقها آراءهم في الحياة، كما أنهم تخففّوا فيها من بعض مظاهر الحياة البدوية، وأشاعوا فيها ما اتصفت به حياتهم من سهولة ورقة وطرافة.

ومع تغيّر العصر تغيّر مضمون المقدمة الغزلية، لتبدل الحياة الاجتماعية، فبدا مع عبد الله بن قيس الرقيات (—85هـ) ممزوجاً بالتفجّع على مجد قريش [2] وتحوّل مفهوم الرقيب إلى واشٍ، وابتعد أغلب الشعراء عن جلافة البدو وجفاء الأعراب.

و دخلت مقدمة وصف الظعائن في أطوار متنوِّعة من الانتشار إلى الضمور، وذلك وفق عصر الشاعر والبيئة، فبعد أنْ كانت جزءاً تالياً للمقدمات الطللية، بشكل خاص، تطوّرت إلى مقدمة مستقلة، ثم دخلت بعد ذلك في طور الضمور، وحلَّت محلّها مقدِّمات جديدة فرضتها طبيعة الحياة، كوصف آثار الرحيل في نفوس المحبين بدلاً من وصف الهوادج والثياب.

لعله غدا من الواضح أنّ خطل المعيار النقدي يعود إلى تعميمه معياراً شاملاً لا يرتبط بفئة أو شاعر أو عصر، على الرغم من عدم قيامه على أسس الاستقراء والإحصاء الشاملين للشعر العربي بشكل عام والجاهلي بشكل خاص، يضاف إلى ذلك عدم ملاحظة الخصوصية التي تتسم بها كلُّ تجربة شعرية، بل كل قصيدة على حدة.

كما أنّ المعيار اعتمد قصيدة المدح بالدرجة الأولى، وتلك لا تشكل أنموذج الشعر العربي وإنْ كانت تمثل نسبة كبيرة منه، ويتضح ذلك من خلال اهتمام المعيار النقدي بدور المتلقي في إنتاج قصيدة المدح وماله من دور هام في توجيه المطلع والمقدمة.

---

[1] أمثال "ذو الرحمة" (ـ117 هـ) والقطامي (ـ190 هـ) وأشجع السلمي (ـ195 هـ)

[2] ابن قيس الرقيات، الديوان - تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت. دار صادر - 1985 ص 1، 30، 87

و ربما كان للأثر الأرسطي دور في تعزيز ذلك الموقف النقدي أيضاً، فتقسيم الشعر إلى مقدمة ومتن وخاتمة، بالإضافة إلى تفاصيل تفضيل المطلع والخاتمة واستقباحهما مرجعية بفن الخطابة [1] الذي يحرص على التسلسل المنطقي للدخول إلى نفس المتلقي تحقيقاً للوظيفة الإفهامية المهيمنة، وهذا ما يبرز بشكل كبير في حديث النقاد القدامى عن بناء القصيدة وعنصر الوحدة، وهو مطلب نثري في الدرجة الأولى، وإنْ كان تحقيقه في الشعر جزءاً من البناء التركيبي الذي يتكوّن بتكوّن القصيدة، غير أنَّ محاولته تتطلب زوايا رؤية خاصة، تنسجم مع الشعر، بوصفه بناء يملك علاقاته الخاصة المميزة والفريـــدة.

***

والشعر المملوكي كغيره من شعر العصور السابقة عليه لم يخضع لذلك النمط البنائي إلا بما يحقق وجوده فناً يتلاءم والمحيط الثقافي الذي ينشأ فيه. وسنلمس هنا ذلك جلياً بفضل المنهج الإحصائي الذي طبقناه على تسعة دواوين شعرية، هي: ديوانان مخطوطان، الأول لفخر الدين بن مكانس والثاني لابن خطيب داريا، وسبعة دواوين مطبوعة، وهي على التوالي: للشاب الظريف والبوصيري وابن دقيق العيد وابن الوردي والحلي وابن نباتة والعسقلاني.

وتم اختيار تلك الدواوين لضرورة التمثيل والتعميم المرجوة في نهاية المطاف، من خلال الأحكام ومعطيات التوصيف الشعري، فبعد إغفال ما لم يقع تحت أيدينا من مجموعات شعرية مطبوعة أو مخطوطة، بالإضافة إلى تجنب الشعر الصوفي الذي يتمثل بمخطوطات كل من عفيف الدين التلمساني ومحمد بن وفا الإسكندري والباعونية ــ بسبب افتقاره إلى المقدمة المستقلة، وإن كانت بعض القصائد تبدأ

---

[1] هلال، محمد غينمي - النقد الأدبي الحديث ط 3. القاهرة 1964 ص 220 - 222

بمقدمة طللية أو غزلية، فهي لا تشكل فيها مفهوماً مستقلاً للمقدمة، وإنما هي وسيلة لإعادة تشكيل التجارب الذاتية الكبرى تجاه بعض القضايا، مثل لذة المحبّة والتوحد... الخ أي إنه جزء من متن القصيدة. وكذلك تم إهمال القصائد الشعرية المتفرقة في كتب الأدب وتاريخه، لأنها لا تمثل بتناثرها أنموذجاً يستطيع حمل التمثيل لمجموعة شعرية أو لشاعر ما.

تمثل الدواوين التسعة نسبة /70%/ مما وقع تحت أيدينا من شعر، أي ما يعادل /714/ قصيدة منها /361/ قصيدة بمقدمة أي بنسبة /50،56/ و/353/ قصيدة بلا مقدمة، أي بنسبة /49،43/ تشمل مقدمات شعر الدواوين المرصودة /17/ نوعاً من المقدمات مع مراعاة التنوع الداخلي ضمن المقدمة الواحدة، من قصيدة لأخرى، ومن شاعر لآخر بالإضافة إلى اختلافها من جهة أخرى مع أصولها التراثية، إنْ كانت ذات موقع في الشعر العربي قبل العصر المملوكي.

1 – المقدمة الغزلية:

فرّق قدامة بين النسيب والغزل، فالأول – في رأيه – هو ذكْرُ الغزل، والثاني هو المعنى نفسه.[1] غير أنّ الشاعر المملوكي في الدواوين المذكورة مزج بينهما من خلال التركيز على الوحدات المعنوية الأساسية التي تؤطّر المصطلحين، وتعبِّر في الوقت نفسه عن نقاط التقاطع بين مقدمات النسيب في الشعر المملوكي. وهي على التوالي "الهجر ومرادفاته" "لوعة الحب

و مرادفتها" "العذول وألوانه وأثاره" "ذكر المنازل" "السهاد وآلامه".

يقدِّم الشاعر في تلك الوحدات المعنوية صورة للخروج عن العناصر الداخلية المكوِّنة لكلٍّ من النسيب والغزل، من خلال المزج بينهما، يضاف إلى ذلك ارتباط الشاعر بالمتغيرات الاجتماعية التي فَرضت على الشاعر التعبير عن كوامنه الداخلية، ولذلك عبّر عن الصد والحب واللوعة، ومزج ذلك بالطبيعة، فبدت

---

[1] ابن جعفر، قدامة – نقد – تحقيق كمال مصطفى. مصر مكتبة الخاشجي 1975 ص 123 – 124

المقدمة الغزلية في الكثير من المواقع مزيجاً مركباً مِن أغلب العناصر المؤلفة للمقدمات المستقلة في الشعر العربي القديم، كمقدمة النسيب والغزل والخمرة. ويمكن التدليل المباشر على ذلك من خلال إلقاء عرض موجز للوحدات المعجمية لأي مقدمة من القصائد التي ترتبط بذلك، ومِن ذلك الوقوف مثلاً على قصيدة ابن نباتة التي مطلعها [1]

مُـذْ قِـيلَ فـرْعُكَ بالـذوائبِ عَرَّشَـا   شَـرِبَ المُتـيَّمُ كـأسَ حُـبِّكَ وانْتـشَى

يلاحظ في مقدمتها المزج بين لغة الخمرة والطبيعة والغزل، من خلال الوحدات المعجمية المتضافرة لتأليف نسيج معاني المقدمة الغزلية: (فرعك، بالذوائب، عرشا، شرب، المتيم، كأس، حبك، انتشى، قلبي، الهوى، عيناك، الليث، صيدا، الرشا، لوعة، الولوع، ملآن الحشى مهضمة الحشى هيفاء، جفنها، اشتكى، سقما، صدغها، تشوشا، تفاح، وجنتها، دمشق، المتيم، مشمشا، تدمي، جفوني، جنة، دميت، الحسن، تحرشا، ليل، انتشى، قوامك، ارتشى، الذوائب، العروس، آكل، خده، متجوعا، شربت، رضا به، متعطشا، غاب، طيف، الفؤاد، المستهام، ألقى، الليل، طيفه، متأنسا، اليوم، ألقى هجره، متوحشا، العشاء، الصباح، الهنا، الشقاء، الصباح، العشا، الطيف، نسيم، البان، أعطافه، فكرا، أروي، سناه).

خرج الشاعر من المزج بين الوحدات المعجمية المتنوعة إلى مقدمة غزلية جديدة، عبر من خلالها عن رغباته الذاتية، وميوله الفردية ضمن الإطار العام، مركزاً على وحدة معنوية دون أخرى عبر تضافر اللفظ والمعنى، وإعطاء المقدمة صبغة خاصة تنتمي إلى الشاعر، دون غيره، متوافقة وطبيعته الإنسانية، وظروف بناء شخصيته الثقافية.

أمّا الحليّ فقد مزج في مقدماته الغزلية بين معاني الغزل والحماسة معبراً بذلك عن ظروف حياته التي عاشها، فارساً متجولاً، وتاجراً متنقلاً بين المدن والقرى،

---

[1] ابن نباتة، ص 273

وتؤكّد ذلك سيرة حياته، وما أفرزته معطيات نصه الشعري، فهو شاعر نشأ نشأة علم وأدب وفروسية، خاض الحروب دفاعاً عن قبيلته ووجوده الاجتماعي [(1)] ومزج ذلك في مقدماته الغزلية، ومنها ما استهله بقوله: [(2)]

ألستَ تَرَى ما في العيونِ مِنَ السّقْمِ، لقد نحلَ المعنى المُدقّقُ مِنْ جسميْ

و على النقيض من ذلك بدت نفس ابن نباتة متواضعة في مقدماته الغزلية، تفتقر إلى الإباء الذي اتسمت به نفس الحلي في علاقتها مع المرأة، وهذا ينسجم مع طبيعة الحياة التكسبية التي عاشها ابن نباتة في علاقته الدونية مع الممدوح فهو القائل: [(3)]

لا تسَلْ عن حالِ عبْدِكَ في زمنٍ مستحكِمِ المُغَثِ

مِحَنٌ تأتي على عَجَلٍ و أمانٍ جَمَّةُ اللُّبَثِ [(4)]

اصغِ ساعِفْ قدِّمْ ارْعَ أنِلْ اعطفْ ارحمْ صنْ أعِذْ أغِث

إلا أنّ لابن نباتة سمة بارزة في مزجه بين الغزل والطبيعة، ولذلك فإن مقدمته تحتفظ بتلك الوحدة المعنوية، بوصفها إطاراً يحيط بطبيعة العلاقة بين الشاعر والمرأة من جهة، وبينهما و بين الطبيعة من جهة أخرى. ومن ذلك مقدمته التي تبدأ بقوله: [(5)]

أودتْ فعالُكِ يا أسْمَا بأحشائي وَا حيرَتي بين أفعالٍ وأسْماءِ

[(1)] حور، محمد ابراهيم - صفي الدين الحلي، حياته آثاره وشعره. ط 2 بيروت، دمشق. دار الفكر 1990 ص 80

[(2)] الحلي، ص 18

[(3)] ابن نباتة، ص 84

[(4)] جمة: الكثير من كل شيء. ابن منظور، م 12 مادة "جمم". اللبث، المكث والتوقف. ابن منظور، مادة "لبث"

[(5)] ابن نباتة، ص 5

كما أنه تميز من غيره من الشعراء بذكر الرسائل التي يكتبها لحبيبته دون أنْ يرسلها ، لضجره من تحميل ألسُن الرسُل رسائله ، ومن ذلك قوله : [1]

و أملأُ أوصالَ الدّروجِ رسائلاً فتبخلُ هاتيكَ الشمائلُ بالوصْلِ
و يُعجبني رَمْلُ المنجِّمِ باسْمهِ و مَا ذاكَ إلا حبّ مَنْ حلَّ بالرَّمْلِ
لعلّ الصَّبا تُهدي إليّ رسالةً فقد تعبتْ ما بيننا ألسُنُ الرّسْلُ

في قول ابن نباتة تعبير عن الصراع الداخلي الذي يعيشه العاشق ، ومما يُسجَّل لابن نباتة في مجال الغزل تعلقه بالمرأة التركية بخلاف الشعراء الذين تغزّلوا بالغلام التركي ، ومِن ذلك قوله : [2]

أعيذُ ريْمَ التُّركِ بالرُّومِ و الصّدغِ معْ فِيْهِ بحَاميم [3]

ولم يقتصر غزله على ذلك ، وإنما ذكر المرأة المصرية أيضاً في قوله : [4]

مِنْ كلّ ماردةِ الهوَى مصريّةٍ لم تخشَ مِنْ شهُب الدّمُوعِ ثواقبا [5]

و تغزّل بالمرأة الشامية في موقع آخر في قوله : [6]

شاميّةٌ بين جفنيها يَمانيَّةٌ تقدُّ بالسّحرِ قلباً قبلَ أوصَالِ

---

(1) نفسه ، ص 377

(2)– نفسه ، ص 455

(3) الريم : الظبي الخالص البياض. ابن منظور م 12 مادة : "ريم " حاميم: يقال آل حاميم. حم : هناك سبع سور قرآنية استهلت بهذين الحرفين ، هي : غافر ، فصلت ، الزخرف ، الدخان ، الجاثية ، الأحقاف ، ولعل الشاعر يريد هذا المعنى الاستهلالي

(4) ابن نباتة ، ص 26

(5) ثواقبا : ثقب النار ثقوبا : اتقدت. كناية عن حرقة البكاء ولوعة الحب. ابن منظور م 1 مادة " ثقب "

(6) ابن نباتة ، ص 385

أمّا الشاب الظريف فقد تفرّد بإبراز الحكمة في الحب، يقول: [(1)]

إنِّي أبثُّكَ مِنْ شرْعِ الهَوَى طَرَفَاً، فبعضُ أيسَرِهِ عندي لهُ سِيرُ

سَهلٌ وقوعُ الفتى لكنْ تخلُّصَهُ صَعْبُ المرامِ بطيءٌ سَيرُهُ عَسرُ

حتى إذا لم يفزْ بالصَّبْرِ حاملُهُ، رامَ السّلوَّ، وقد لا يُسعِدُ القدَرُ

فإنْ يفتْهُ يُمتْ وجْداً، وإنْ ظفرتْ بهِ يداهُ، تبقى عنده أثرُ

و يؤكد شيوع الغزل عنه انتشار قصصه الغرامية في محيطه، بسبب العُذَّال ودورهم التحريضي. ولا يشكل ذلك الشيوع لدى الشاعر خشيةً من غضب الحبيبة، كما هو شأن بقية الشعراء، لأنها هي مَن تُحدِّث الآخرين بذلك الحب، يقول: [(2)]

تُحَدِّثُ في النادي بذكْري وذكْرِها و صارَ لأهلِ الحيِّ مِنْ ذكرنا شغْلُ

ويعلن ابن مكانس تفرُّده عن معاصريه بصرخته الواضحة في رفض التغزُّل بزينب وبثينة، مفضلاً الالتفات إلى الخمرة والساقي والطبيعة، وهي ليست صرخة ضد التراث الشعري ونمطيته، أو بحثاً عن التغيير والتجديد، وإنما صرخة منسجمة مع طبيعة شخصية ابن مكانس اللاهية، كما يبينها شعره، وما فيها من عبث ومجون، وتوق إلى التعبير عن خلجات الذات واندفاعاتها، يقول: [(3)]

دَعْ ذكرَ مَيْ وعزَّة وبثينةَ و المرشفَ العَطرَ السّميَّ الأشنَبا [(4)]

هي خمرةٌ ما ذاقَ رشفةَ كأسها ذو مُرَّةٍ إلا تهتَّكَ أوصَبَا [(5)]

[(1)] الشاب الظريف، ص 107

[(2)] نفسه، ص 176

[(3)] ابن مكانس، فخر الدين - الديوان. مخطوطة رقم 2547. دار الوثائق. الرباط. الخزانة العامة. ورقة 10

[(4)] الأشنب: البارود والطيب. ابن منظور م 1 مادة " شنب "

[(5)] ذو مرة: صاحب الخلق القوي والعقل والأصالة. ابن منظور م 5 مادة " مرر ".

وتميّز ابن حجر العسقلاني من الشعراء الآخرين في مقدماته الغزلية بتركيزه على وحدة معنوية سائدة في الشعر العربي قبله وبين معاصريه، هي العذول ومرادفاته، وينبع تميزه من كثافة حضور تلك الوحدة في شعره مقارنة مع بقية الوحدات المعنوية من جهة، ومع نسبة كثافتها عند غيره من الشعراء، من جهة أخرى. ومن ذلك المقدمة المبنية على العذول وردِّ فعله، التي تبدأ بقوله: [1]

لو أنّ عُذَّالي لوجهكَ أسلموا لرجوتُ أنِّي في المحبَّةِ أسلمُ

إنّ العلاقة بين العذول وردِّ الفعل تؤكِّد إخلاص الشاعر لمحبوبته، وهذه سمة بارزة في الشعر العربي بشكل عام، إلا أنَّ الشاب الظريف يرصدها من زاوية أخرى، فالحبيبة تقطع أواصر علاقتها مع الشاعر بفعل كلام العذول، وليس هذا فحسب بل تقيم معه علاقة على ركام علاقتها السابقة مع الشاعر، يقول: [2]

تميلُ عني ملالاً مالهُ سَببُ سِوى اعترافي بأنِّي فيك مكتئبُ

فراعِني في ودادٍ كنتُ راعيهُ أنِّي بعدتُ وغيري منك مُقتربُ

إنّ اشتراك أغلب الشعراء بحضور المقدمة الغزلية في شعرهم كما رأينا يدلّ على كثافة حضورها في الشعر، وهذا يرتبط من جهة ثانية بكثافة حضور دافع وجودها، وهو غرض المدح. فقد بلغت مجموع المقدمة الغزلية /177/ مقدمة من أصل /356/ مقدمة أي بنسبة /49,71 / توزعت على الشعراء بالنسب التالية، مع مراعاة كثافة الحضور الشعري لكل شاعر في متن المادة الشعرية بشكل عام.

1 – ابن نباتة /50,28 ٪/

2 – الحلي / 14,12 ٪/

3 – الشاب الظريف /10,73 ٪/

---

[1] العسقلاني، ص49.

[2] الشاب الظريف، ص 26

في المرتبة الرابعة نجد كلاً من ابن خطيب داريا والعسقلاني بنسبة / 10,16 ٪/

4 – ابن مكانس /2,82 ٪/

5 – ابن الوردي /1,12 ٪/

6 – البوصيري / 0,56 ٪/

ويغيب ابن دقيق العيد عن الترتيب لغياب المقدمة الغزلية في شعره، كما أنّ ذلك الترتيب العام يتغير حين نساوي بين كثافة المتن عند جميع الشعراء للوصول إلى درجة اهتمام كل واحد منهم بالمقدمة الغزلية، وفي ذلك ستكون المفاجأة، لما تحمله النتائج من معطيات، فالعسقلاني يحتلّ المرتبة الأولى بدلاً من الرابعة ويأتي ابن نباتة في المرتبة الخامسة، بينما يحافظ الشاب الظريف وابن داريا على موقعهما:

1 – العسقلاني /90%/ 5 – ابن نباتة / 49,17 ٪/

2 – ابن مكانس /33، 83 % / 6 – ابن الوردي /33,33 ٪/

3 – الشاب الظريف /76%/ 7 – الحلي /32,05 ٪/

4 - ابن خطيب داريا / 06، 62 ٪ / 8 – البوصيري /10%/

ومِن مجموع المقدمات الغزلية ارتبطت /164/ مقدمة بالمدح، أي بنسبة /10/ وارتبط منها /10/ مقدمات بالمديح النبوي، ومقدمة واحدة بالتحريض والحماسة عند الحلي[1] و مقدمة واحدة بالفخر عند الشاب الظريف [2]. وهذا يعود إلى أنّ المقدمة الشعرية بكلّ أنواعها، وبشكل عام، ارتبطت بغرض المدح، ففي إحصائنا بلغت نسبة المقدمات المتنوعة المرتبطة بالمدح /320/ مقدمة من أصل /356/ مقدمة أي بنسبة /19,88٪ /

---

(1) الحلي، ص 17

(2) الشاب الظريف، ص 176

لعل ذلك يبيّن أمرين: الأول اهتمام النقاد العرب بقصيدة المدح في حديثهم عن الوظيفة التمهيدية للمقدمة، بالنسبة إلى نفسية المتلقي بشكل عام والممدوح بشكل خاص، وعلاقة ذلك بالغزل ودوره النفسي في الطبيعة البشرية. الثاني: إنّ الممدوح في الشعر العربي يأخذ حيّزًا كبيراً، فقد بلغت قصائد المدح في الدواوين المرصودة /362/ قصيدة من أصل /709/ قصيدة، أي نسبة /51,15 ٪/ ولذلك ارتبط بناء القصيدة وهيكلها الهندسي بوعي الشاعر ورؤيته الشعرية.

كما أنّ ذلك يعبّر عن موقفين: أحدهما حين يكون الشاعر في موقف رسمي، فينظم قصيدته وفق نمط بنائي مَحَدَّد، تشكِّل المقدمة فيه لازمة لاستكمال بنائها، ويدعوه إلى ذلك الموقف الرسمي في مخاطبة الممدوح أولاً، ومخاطبة الوعي الجمالي للمتلقي ثانياً. وهذا ما تؤكده تلك العلاقة، فالقصائد التي تقوم على المدح ولم تبدأ بمقدمة ما، وخاصة الغزلية لم تتجاوز /42/ قصيدة، أي نسبة /11,89 ٪/ وهي نسبة ضعيفة قياساً بارتباط المدح بالمقدمة كما رأينا في النسب السابقة. كما يبيّن استقصاء تلك القصائد أنّ خلوّها من المقدمات يعود إلى الأسباب التالية:

أ - تتوجه أغلبها إلى شخصيات إدارية وقضاة. وأمام هؤلاء يميل الشعراء إلى التساهل في مسألة بناء القصيدة، وذلك بخلاف موقف الشاعر أمام السلطان أو الملك، فأمامهما يحتاج الشاعر إلى الاستعداد التام على كل المستويات الشخصية الخاصة، والشعرية الفنية العامة، ولذلك نراه أكثر تمسكاً ببناء القصيدة.

ب - إنّ القصائد التي توجّهت إلى ملك أو سلطان لم تتجاوز أربع قصائد من مجموع /41/ قصيدة، اثنتان منها تكشفان سبب تخليهما عن المقدمة. قال الحلي الأولى [1] ارتجالاً في مدح الملك المؤيّد عماد الدين إسماعيل [2] والموقف الارتجالي في الشعر لا يتطلب الأخذ بالبناء الرسمي للقصيدة العربية، يضاف إلى ذلك أنّ

---

[1] الحلي، ص 218

[2] المؤيد إسماعيل بن علي المظفر، محمد بن المنصور، ملك حماة. عرف بأبي الفداء وبكتابه« المختصر في أخبار البشر » توفى سنة(762 هـ) الزركلي، م 2 ص 75

الاستعداد الشعري لدى الشاعر يكون مبتوراً ومعبراً عن اللحظة العابرة. وخرجت القصيدة الثانية – في اعتقادنا – دون رغبة وإنما اضطر لقولها الشاعر خجلاً من الممدوح الذي أغدق على الشاعر الهدايا، ثم عاتبه على عدم مدحه، وتذكر الرواية أنه عند جواز الحلي مدينة " بدليس " [1] أنعم مالكها عليه بإنعامات متواصلة قبل الاجتماع به فعندما اجتمع به رحل عنه ولم يمتدحه، فعتب عليه. وحمَل ذلك على الكبرياء، فكتب إليه الشاعر لزومية اعتذارية مدحية يقول في أولها: [2]

لم تَتبعِ الأمرَ إلا كان، أو كادا   و لم ترَ الخطبَ إلا بان أو بادا[3]

لقد عبّرت قصيدة الحلي اللزومية التي نظمها حرجاً عن ظروف تكوينها من خلال تكثيف الصنعة البلاغية فيها. والصنعة المتكلِّفة لا تعبِّر عن تجربة شعرية كاملة، تمزج النص بروح الشاعر، ولذلك جاءت القصيدة بمثابة رسالة معاكسة لما أراد ظاهرها، وهذا بالطبع لن يتطلب من الشاعر أنْ يبدأها بمقدمة تمهّد للدخول إلى روح المتلقي ونفسيته. أمّا القصيدة الثالثة فقد قالها العسقلاني في مدح أمير المؤمنين المستعين العباسي ابن محمد.[4] وأراد أنْ يعبّر فيها عن فرحته الداخلية بعودة السلطة إلى امتدادها الطبيعي ببني العباس والعرب بشكل عام، وذلك بعد سنوات طويلة من التمزق وضياع السلطة بين أجناس مختلفة. وبالتالي فإنّ الشاعر لم يكن يطلب عطاء، وإنما قالها تعبيراً عن فرحته، وخاصة أنه لم يلقها أمام الممدوح.[5]

---

[1] بدليس: بلد بأرمينية. الحموي، ياقوت، ج، ص 90

[2] الحلي، ص 682

[3] « كان أو كادا » حصل أو قرب من الحصول. « بان أو بادا » بدأ واندثر.

[4] ولي الخلافة في مصر سنة (815 هـ) لمدة خمسة أشهر فقط. الزركلي م 3 ص 265.

[5] يستهلها بقوله على الكامل: الملك أصبح ثابت الآساس / بالمستعين العادل العباس. العسقلاني، ص 172

ج - رغبة الشعراء في الخروج عن النمط الهيكلي للقصيدة، ولا يمكنهم فعل ذلك إلا في حالتين: الأولى: أنْ يكون الممدوح شخصاً قريباً من الشاعر بدرجة ما، تسمح له بعدم الوقوف بين يديه، جزءاً من الحاشية المحيطة به، ففي هذا الإطار يستطيع الشاعر أنْ يعبّر عن رغباته ومكبوتاته بحرية، فيلغي المقدّمة أو يقلبها، ليضعها في خاتمة القصيدة، دالاً على رفضه لقداسة البناء الهيكلي الموروث، ومن ذلك ما نقرأه في ديوان ابن نباتة مما عدّه بعض النقاد أوّل تجديد يلاحظ في شعره [1] يقول في مستهلها [2]

خِلَــعٌ أنْــشَرَتْ زمــانَ الــرِّياضِ باخــضرارٍ مِــنْ نــورِهَا في ابيــضَاضِ

و يقول في أبياتها الأخيرة:

حدِّتْ فيها عن عادةِ الغَزلِ الحلْـ ـــو لمــدحٍ منَــزَّهِ الأحمَـــاضِ

مـعْ نزوعـي إلى هـوى كـلِّ بــدْرٍ لــستُ بالــبدر عــنه بالمُعــتَـاضِ

بعـتهُ الـرُّوحَ بالتواصـُـلِ يـومــاً غــير أنَّــا لم نفــترقْ عــن تراضــي

الحالة الثانية: أنْ تكون القصيدة في غرض غير المدح، لغياب سلطة المتلقي، بوصفه شخصاً ممدوحاً يعشق المدح والتعظيم، وحضوره بوصفه حالة إنسانية يمكن التعامل معها بسوية وعفوية، دون زيف. وفي مقابل ذلك فإنّ القصائد التي تخلو من المقدمة تعبّر أغلبها عن مواقف ذاتية، وعلاقات اجتماعية إنسانية لا مجال فيها للتكسب أو الممالأة، لأن المتلقي المباشر لا يملك سلطة الممدوح في قصائد المدح، والشاعر ليس جزءاً من حاشيته، ولذلك فهو لا يسوق قصيدته وفق نمط البناء الهيكلي الرسمي. ولعلّ الإحصاء الذي أجريناه يدلّ على ذلك؛ فقد بلغت القصائد الخالية من المقدمة /353/ قصيدة من قصائد الدواوين السالفة الذكر، أي

---

[1] باشا، عمر موسى، ابن نباتة المصري، ط 2. مصر. دار المعارف 1973ص 142

[2] ابن نباتة، ص 279 – 280

ما يعادل /49,78/ ، لا يتعدى نصيب المدح فيها نسبة/13,88٪/ وهي نسبة ضئيلة قياساً إلى قصائد المدح المستهلة بمقدمة ، إذ بلغت /88,2/ يضاف إلى ذلك أنّ تلك القصائد المدحية الخالية من المقدمة لا تتوجّه في أغلبها إلى سلطان أو ملك وإنما إلى قاض أو صديق أو أديب ، كما أنّ بقية النسب العالية في القصائد الخالية من المقدمات تنتمي إلى أغراض ذاتية تعبّر عن علاقة الشاعر بمحيطه الاجتماعي والوجداني ، خاصة ما يرتبط بالرثاء والإخوانيات ، فالأول يبلغ نسبة /16,23٪/ وتبلغ نسبة الغرض الثاني /13,99٪/

2 ـ المقدمة الخمريّة:

تحتلّ المرتبة الثانية في الدواوين التسعة بعد المقدمة الغزليّة ؛ فقد بلغت/40/ مقدمة ، بنسبة قدرها /11,23٪/ من مجموع المقدِّمات ، وتنحصر في شعر ثلاثة شعراء ، هم : ابن نُباتة بنسبة/00%/والحِليّ بنسبة/35%/ وابن خطيب داريّا /10%/.ويسيطر على أغلب قصائدها غرض المدح ، كما كان تقريباً في شأن المقدّمة الغزليّة.و لا يثير ذلك التساؤل ، لأنّ وظيفة المقدمة الخمريّة ، في إطار علاقة القصيدة بالمتلقي ، هي الوظيفة نفسُها التي تقوم بها المقدّمة الغزليّة مع التحفّظ البسيط ، وبما يلائم شخصية الممدوح والموقف الديني من تلك النزعة. يضاف إلى ذلك أنّ العلاقة بين المقدمتين قويّة...وربما تندمج المقدّمتان في بعض القصائد ، لأنّ الغزل والخمرة في واقع حياة السلاطين شيء واحد ، وبتكاملهما يتمّ مجلسُهم ، كما أنهما في الشعر طرفان في جوهر واحد ؛ فالشعراء الثلاثة الذين كثُرت عندهم المقدمة الخمرية ربطوا بين الرياض والمرأة والخمرة ، وبالتالي لا يمكن الفصل في المقدمة الواحدة بين الوحدات الثلاث. وهذا الترابط هو واحد من السمات الأساسية المحدّدة للمقدمة الخمرية في الشعر المملوكيّ ، وإنْ كانت موجودة قبل ذلك في الشعر العربي كله ؛ وتعميقاً لذلك الارتباط يصف الحلي الخمرة بصفات الأنثى ، ومن ذلك قوله : [1]

---

[1] الحلي ، 155

عذراء شمطاء، قد خفّ النّشاطُ بها لـولا المـزاج إلى نـدمانِها جَمحـت[1]

فهي متوهّجة، مضيئة كالعذراء الصبية، ومعتّقة قديمة تحمل عبق حكايات التاريخ، كالمرأة العجوز، تحكي تاريخاً. ومن ذلك قوله [2]

بعـيدةُ العهـدِ بالمِعـصارِ، لو نطقـتْ لحدَّثتـنا بمـا في سـالفِ الحقَـبِ

وهي بكر متوهجة تلد ضيـاء ونوراً. ومن ذلك قوله [3]

بكـرٌ، إذا زُوِّجـتْ بالمـاء أوْلـدَهـا أطفـالَ درٍ علـى مهْـدٍ مِـن الـذَّهبِ

وهي تكون متقدة، ترتبط بتورّد خدّ الفتاة. كقوله [4]

تبّتْ يدا مَنْ تابَ عن رشفِ الطَّلا والكـأسُ متَّقِدٌ كخدِّ فتـاةِ[5]

وحين يمزجها، ويطفح حَبَبُها تذكِّره بخصر الفتاة، كقوله [6]

ويشترك الشعراء الثلاثة حَببٌ، تظلُّ به الكؤوسُ كأنَّها خصْرُ الفتاةِ، مُمنطقاً بوشاحٍ، الحِليّ وابن نُباتة وابن داريّا، في وصف الساقي، جزءاً من طقس السمر وشرب الخمرة، إلا أنّ ابن نُباتة وابن داريّا يذكرانه عَرَضاً مِن خلال إدارته للكأس، أو من خلال التغزل بجماله. بينما يقيم الحلي معه التواصل والود، وربما كان جليسه الوحيد في ليلة توهج فيها الكأس وأسكرهما. لقوله [7]

نَبَّهْـتهُ والكـرى يـثني معاطِفَـهُ ونـشوةُ الـرَّاحِ تلْـوي جِيْدَه مَـرحَـا

---

(1) عذراء شمطاء: منصوبة بالتبعية لما قبلها. المزاج: خلط الخمرة بالماء أو مشروب آخر. ابن منظور، م 2 مادة "مزج "

(2) الحلي، ص 707

(3) نفسه، ص 707

(4) نفسه، ص 707

(5) الطلاء: الخمرة. أصابها الترخيم في النص لضرورة الوزن. ابن منظور، م 15، مادة " طلي "

(6) الحلي، ص 715

(7) نفسه، ص 159

فهـــبَّ لـــيْ وحُمـــيَّا الـــنَّومِ تـــصرعُهُ   و الـسُّكر يطبقُ مِن جفنيهِ ما فتحًا

جَـــشَّمْته، وهو يـــثني جـــيدَهُ ملـــــلاً   كأساً، إذا بـسمتْ في وجهـه كلحَـا

كما ربط الشعراء الثلاثة كأسلافهم بين الخمرة والغناء غير أنّ ابن نباتة تميّز مِن الجميع بطلبه من الساقي أنْ يكون الغناء من شعره لقوله : [1]

يــــا نديمـــــيْ وهـــــــذا يومُـــــــنا   يـوم صـحْوٍ فـاجعلاه يـومَ سـكريْ

واســـقياني مـــثل خَلْقـــي قهـــــوةً   بــيدي بَـــدْرٍ يغنّيـنـــي بـــشِعـــريْ

وفي إطار ذلك يأخذ الحلي أيضاً نصيباً من التميّز ؛ فلعلاقة الغناء بالخمرة عنده تصور يشمل موقعه من الخمرة، يضاق إلى ذلك إحساس الحليّ الشامل بطبيعة جلسته وسروره، ويرتبط هذا بتذوقه الفني لشمولية المنادمة، من خلال تكامل عناصرها، وهذا ما يميز أغلب مقدماته الخمريّة :

ويشترك الشاعران، الحلي وابن نباتة، في تفضيل الخمرة ممزوجة بالماء، ولكنّ الحليّ يتميز في ذلك بأنه" يؤنْسِن" الخمرة من خلال رصد التحوّلات التي تطرأ عليها، من جراء ذلك المزج لقوله [2]

صـــهباءُ قـــد راضَ المـــزاجُ مـــزاجَهَا   فغـــدتُ تقهقـــه. و الفواقِـــعُ تـــرقصُ

وقد كانت قبل المزج، تبدي صبراً لقوله [3]

تُـبدي عـن المـاء صَـبراً كلَّمـا تُـركتْ   غضبى، وتُزْبِدُ مِنْ غيظٍ إذا اصطلَحتْ

وعلى نقيض الشاعرين يفضلها ابن خطيب داريّا صافية غير ممزوجة بالماء. يقول [4]

---

(1) ابن نباتة، ص 183

(2) الحلي، ص 331

(3) نفسه، ص 154

(4) ابن خطيب داريا، محمد بن سليمان - الديوان – مخطوطة رقم 225. دار الوثائق – الرباط. الخزانة العامة ورقة 5

ألا فاســـقِنِيْهَا لا بمـــاءٍ فإنَّمـــا هـيَ الـنَّارُ يُخشى بالمياه انطفاؤهَـا

أمّا إذا كان لابد من مزجها، فليكن بالرضاب، يقول [1]

وإنْ يكُـــنْ لابُـــدَّ مِـــنْ مـــزجِهَا فمِـــنْ رضـــابِ الـشَّادِنِ الألغَـــسِ [2]

وممّا يشترك فيه الحلي وابن نباتة الاهتمام بوميضها قبل مزجها، فهي عند ابن نباتة نار وموقد، يطفح ضوؤها على الكأس. يقول [3]

إذا جئـتَهُ تعْـشو إلى ضَـوْءِ كأسِـهِ تجِـدْ خيْـرَ نـارٍ عـندَهَا خـيرُ مَـوقِدِ

ولكنها عند الحلي مرتبطة بصورة متكاملة غير مبتورة أو مجزّأة. يقول [4]

أهلاً ببدرِ دُجى يسعى بشمسِ ضُحى بـنوره صـبغةُ اللَّـيلِ البَهـيْـمِ مَحَـا

حيا بهـا والدُّجـى مُـرْخٍ غدائِـــرَهُ فخلْتُ أنَّ جبينَ الصّبْحِ قد وضحَا

راحـاً إذا مـلأ الـسَّاقـي بهـا قَـدَحـا ظننت جذوةَ نـارٍ في الدّجَى قَـدَحَـا

كما يدعو الشاعران لشربها؛ إلا أنها عند ابن نباتة دعوة مقتصرة على الرغبة في اقتناص الملذات في الحياة، قبل فوات الأوان، يقول [5]

يـا عذولـي خلّـني أغـنمُ عمـري إنَّ أعمـارَ الـورى كالـسُّحْبِ تـسري

ولكنها عند الحليّ دعوة متكاملة تحيط بالمدعو، فلا تترك له مجالاً للتردّد، لأنّ الحلي يقدم دعوته لتعويض ما فات من العمر واقتناص الباقي، ثم يمزج ذلك برغبة جامحة في التمتع بما حوله من رياض. وتلك الصورة القائمة على الفرح والغبطة من

---

[1] نفسه، ص 168

[2] الشادن: الظبي. ابن منظور، م 13، مادة " شدن ". الألغس: لحم ملغوس، أحمر لم ينضج. ابن منظور. م 6. مادة « لغس »

[3] ابن نباتة، ص 128

[4] الحلي ـ ص 158

[5] ابن نباتة، ص 193

جهة، وعلى المكان المحيط بالشاعر من جهة ثانية، تشكل بمجملها دعوة إلى شرب الخمرة؛ وذلك من خلال الخطاب المباشر، ومن خلال تأثير الشاعر ومحيطه على المتلقي، أما إذا رأى تردداً وخوفاً، فنَّد لندمائه ذلك التردّد وأزال الخوف. يقول: [1]

أدِرهَا بأمْنٍ لا يغيّرُك الوهْمُ	وزفَّ على الجُلّاس ما خلَّف الكَرمُ
وداوِ أذاها بالسَّماعِ، فإنَّها	بلا نغمٍ غمٌّ، بلا دَسَمٍ سمّ
فلم يَرَ يوماً كأسَهَا مَنْ رأى الأذى	ولا مسَّها بالكفِّ مَنْ مسَّهُ الهَمُّ
فخذها على طيْبِ السَّماعِ، فإنَّها	بشاشةُ وجْهِ العيشِ إنْ عبَسَ الهمُّ
ولا تخشَ مِنْ إثْمٍ إذا ما شرِبْتَها	لظاهرِ قولِ النَّاسِ: إنَّ اسمَها الإثمُ
فما كلُّ وصْفٍ في الحقيقة ذاتُهُ	وليس المُسمّى في حقيقتهِ الإسمُ

يبيّن ذلك تميّز الحلي في المقدمة الخمريّة بسبب تصويره لعالمه الخمري [2] الذي يرصد عناصر الصورة الخمرية الشاملة، يضاف إلى ذلك " أنْسَنته " للخمرة في صفائها ومزجها ومحاورتها الدائمة مع شاربيها، بفعل حركتها أو ضيائها أو صمتها المعتَّق... كل ذلك يساعد على خلق عالم قصصي في المقدمة الخمريّة، تفتقده المقدّمات الخمرية في شعر غيره من شعراء العصر.

3 – مقدمة الغزل بالمذكَّر:

تأتي في الرتبة الثالثة بين المقدمات لنسبتها البالغة /7,02/ أي بمجموع /25/ مقدمة، توزعت على الشاعرين: صفي الدين الحلي وابن نباتة المصري، للأول / 11/ مقدمة بنسبة بلغت في شعره /14,1/ وفي مجموع أعداد المقدمة /44%/. وللثاني /14/ مقدمة بنسبة بلغت في شعره /7،73/ وفي مجموع أعداد المقدمة /

---

[1] الحلي، ص 336

[2] لم ير بعض النقاد ما نراه في خمريات الحلي، بسبب منهجية البحث المتبعة لديهم في الدرس، فقد كانوا يبحثون عن شعراء العرب السابقين في شعر الحلي، وحين وجدوا ضالتهم أفرغوا الشاعر من طاقاته الشعرية. حور. ص 268.

56%/ أي إنّ الحلي اهتمّ بغزل الغلمان أكثر من اهتمام ابن نباتة قياساً إلى اهتمام كلٍّ منهما بالمقدمات الموجودة في شعرهما، إلا أنّ الشاعرين يستقيان معانيهما من رصيد واحد، هو الغزل بالأنثى، فهما على الرغم من اهتمامهما بالمذكر، ينهلان من حسهما الجمالي بالمرآة ليصفا به المذكر، ومن ذلك قول ابن نباتة : [1]

يتثنَّى كقامةِ الغصنِ اللّدْن ويعطو كالظَّبيةِ الأدماءِ [2]

كما أنهما ينسبان إليه القامة الطويلة، والقدّ اللين، وميلان الغصن، واعتدال الأرداف، وإضاءة الخد وتورده. يقول الحلي : [3]

رَشَأ كبدرِ التمّ في إشراقِهِ و كمالِ طلْعَتِهِ وبعْدِ مَنالِهِ

ما اهتزَ وافرُ ردفِهِ في خَطْوه إلا تشكَّى الخصرُ مِنْ أثقالِهِ

وهو عنده ذو شعر طويل، ومن ذلك قول الحلي : [4]

دبَّتْ عقارِبُ صدغِهِ في خَدِّهِ وسعى على الأردافِ أرقُمُ جعْدِهِ

وهو صاحب خال عنبري، يقول أيضاً : [5]

يتلقى دَمَ القلوبِ بخدٌ زانَهُ نقْطُ خالِهِ العنبريّ

ويتزين بالأقراط والعقود والحرير، فمن قوله : [6]

كيفَ الضَّلالُ وصبحُ وجهِكَ مُشْرِقٌ وشذاك في الأكوانِ مسْكٌ يعبقُ

---

[1] ابن نباتة، ص 4

[2] يعطو، العطو : التناول ورفع الرأس واليدين. وظبي عطو : يتطاول إلى الشجر ليتناول منه. ابن منظور م 15 مادة « عطا ». الأدماء في الظباء : لون مشرب بياضا. ابن منظور. م 12 مادة « أدم »

[3] الحلي، ص 128

[4] نفسه، ص 140

[5] نفسه، ص 761

[6] نفسه، ص 120

وهو عند ابن نباتة، ذو مقلة كحلاء، ومن ذلك قوله: [1]

قــــامَ يـــــرنو بمقلـــــةٍ كحــــــلاءَ   علَّمَــــــتني الجـــــنونَ بالــــــسَّوداءِ

إن تشبيهه بالأنثى في الليونة والضياء وتورد الخد، لم يمنع من ملاحظة صفاته الذاتية المتميزة، بوصفه جزءاً من الظاهرة الاجتماعية الحضارية التي كانت سائدة في العصر المملوكي، يضاف إلى ذلك النشاط الاجتماعي المتنوع الذي كان يمارسه الصفوة من الناس. وكان التنوع الاجتماعي السائد، بفضل تمازج الأجناس، يفرض نفسه على الوعي الجمالي لدى الشعراء،

و لذلك اهتموا بنسبه التركي بالدرجة الأولى، ومن ذلك قول الحلي: [2]

ظــبيٌ مِــنَ الأتــراكِ فــوق خُــدودِهِ   نــــارٌ يخــرُ لهـــا الكلــيْمُ ويُـــصعَقُ

و لم يكتف الحلي بذلك بل مدح نسبه التركي بجمال الأتراك وبشجاعتهم. يقول في القصيدة نفسها:

لم تـــتركِ الأتـــراكُ بَعـــد جَمالِهـــا   حُـــسْناً لمخلـــوقٍ ســـواها يُخلَـــقُ

إنْ نُوزلـــوا كانـــوا أســـودَ عـــريكةٍ   أو غوزلـــوا كانـــوا بـــدوراً تُـــشرقُ

و نوَّع ابن نباتة، في نسبه حين مزجه بالنسب العربي قائلاً: [3]

و بــدراً لــه في العُــرْبِ والتُّــرْكِ نــسبة   دعــتني إلى دانِــي الهــوى وقــصيِّهِ

و استخلصه من النسب التركي في موقع آخر إذ اصطفاه غلامـاً عـربيـاً. يقول: [4]

عربــــــيٌّ إلى كــــــنانة مَعَــــــزا   ه، ولكــنَّ لحاظَــهُ مِــن سِـــهامِهِ

---

[1] ابن نباتة، ص 4

[2] الحلي، ص 121

[3] ابن نباتة، ص 566

[4] نفسه، ص 438

و نراه عند الحلي كردي الانتساب. ولعل ذلك مرتبط بإقامة الشاعر في ديار بكر. يقول : (1)

مِـنْ كـلِّ مجـدولِ القـوامِ مُهفهـفٍ فحــلُ اللحــاظِ مخــنّثُ الأعطــافِ

مِـنْ فتـيةِ الكـردِ الـذين لجـدِّهــمْ شـرف مـناف أهـل َعـبدَ مَـنـاف

يضاف إلى ذلك ما يميز علاقة كلٍّ من الشاعرَيْن مع الغلام ، فعلاقة ابن نباتة مع الغلام علاقة عرَضية وإنْ كانت كثيفة الحضور في شعره ، فهو يصادفه ساقياً فيتغزل به على سنَّة الشعراء. أمّا علاقة الحلي بالغلام فهي علاقة مالك ومملوك من جهة ، وعلاقة ود وتواصل وهجر من جهة ثانية. ويُستخلص هذا في شعره من خلال رصده لمجمل علاقته بالمذكَّر ، وكذلك من وصفه لجلسته الخمرية ، ولا نقصد هنا ارتباط حياة الشاعر الخاصة بالغلام إذ لا مجال له في بحثنا نريد ، وإنما نريد التركيز على الجانب الفني في تعامل الشاعر مع موضوعه ، ممّا يخلق لدى المتلقي انطباعاً متكاملاً يحيط بجميع جوانب الصورة ، وفيما يلي يوضّح الشاعر ذلك فنياً ، يقول الحلي : (2)

لم أنــسَ لــيلة زارنــي ورقيــبـُــه يـبدي الرِّضـا ، وهْـو المغـيْظُ المُحْـنِقُ

وافـى ، وقـد أبـدى الحـياء ُبـوجهِهِ مـاءً ، لـه فـي القلـبِ نـارٌ تحــرقُ

أمــسى يعاطــيني المُــدامَ ، وبينــنـا عـتـبٌ ألــذ ّمِــنْ المُـــدامِ و أروق

حتــى إذا عــبثَ الكــرى بجفــونــِهِ كـان الوســادةَ سـاعـدي والمـرفـقُ

لقد دمج الشعراء بين المقدمتين : الخمرية والغزل بالمذكر ، على اعتبار أنّ الغزل بالغـــلام / الساقي جزء من جلسة الخمر ، كما هو الغناء ووصف الرياض ، ولا يبعد هذا عن الصواب ، لأنّ المقدمة الخمرية التي وقفنا عندها في الشعر

(1) الحلي ، ص 600

(2) نفسه ، ص 122

المملوكي تصف الساقي والرياض والخمرة وكل العناصر المتوافرة إلى جانب الخمرة، إلا أنّ في هذه المقدمة (الغزل بالمذكر) سمة تدفعها إلى الاستقلال، لأنّ الغزل بالمذكر فيها، لم يعد جزءاً متمِّماً كما كان في المقدمة الخمرية، وإنما أصبح هدفاً وغاية، يملأ أبيات المقدمة، وقد لا يتطرق فيها الشاعر إلى الكأس، أو ربما يتطرق إليه بشكل عابر لا يتجاوز الإشارة، وجزءاً من شكل العلاقة مع الغلام، بينما في المقدمة الخمرية كان ذِكْر الغلام يُعدُّ جزءاً من شكل العلاقة مع الخمرة.

و قد يعود ذلك الاستقلال إلى طبيعة النشاط الاجتماعي المتنوِّع الذي ساد بين الفئات الاجتماعية في ذلك العصر، ومنه إقدام الناس على الملذات، وذلك بفعل الامتزاج الثقافي الكبير الذي وقع بعد التنوع الاجتماعي، وبالتالي فإنّ العوامل البيئية المحيطة بالشاعر، لابد أنها أثَّرت في تغيير بعض القيم الاجتماعية والنظرة الجمالية إلى العالم، وهذا سينعكس في الشعر بالدرجة الأولى. وأعتقد أنَّ استقلال مقدمة الغزل بالمذكر وخروجها عن المقدمة الخمرية هو جزء من تغيُّرات المحيطين: الاجتماعي والثقافي للشاعر، وهذا ما يؤكده الأيوبي بشكل غير مباشر في حديثه عن " الفجور الشعري " الذي يمارسه الحلي في شعره: « غالى الحلي في فجوره الشعري، وكان ذلك من أثر البيئة الانحطاطية التي عاش الخُلقي والاجتماعي » [1].

4 – مقدمة بكاء الشباب:

تعدُّ من المقدمات الثانوية التي لم يهتمّ بها الشعراء في العصور السابقة إلا عرَضاً. ويَنسب النقادُ ابتكارها إلى عمرو بن قميئة (-10ق.هـ) [2] لأنه أول من بكى

---

[1] حور، ص 183

[2] شاعر جاهلي، بكى شبابه حين خرج مع امرئ القيس إلى القيصر، ومات في الطريق فسمي عمرا الضائع. الآمدي، الحسن بن بشر - المؤتلف والمختلف. بيروت. دار الحلبي 1991 ص 168 والمرزباني، محمد – معجم الشعراء – تحقيق عبد الستار أحمد خراج. مصر. مطبعة الحلي 1960 ص 200

شبابه. وأهملها الشعراء إلى أنْ أكثر منها شعراء العصر العباسي الثاني، كالبحتري وابن الرومي (-283هـ) [1]

أمّا في العصر المملوكي فلم يهتمّ بها الشعراء وعُدّت ثانوية في شعرهم كماً ونوعاً على الرغم من أنها احتلت المرتبة الرابعة بنسبة قدرها /6،74/ من مجموع المقدمات، أي ما يعادل /23/ مقدمة. أخذ منها ابن نباتة /22/ مقدمة وجاءت المقدمتان الباقيتان عند كل من ابن الوردي [2] وابن خطيب داريّا [3]. ولعل ذلك يبيّن تهميش المقدمة لدى الشعراء، خاصة أنه يمكننا إدماجها في نوع من المقدمات، كالغزلية، باستثناء المقدمة المشار إليها عند ابن الوردي ومقدمة أخرى عند ابن نباتة[4] أما ما تبقى منها فيمزج بين مجموعة من الأغراض والمقدمات.

تتميز مقدمة ابن الوردي من غيرها مما ورد عند ابن نباتة في الخصوصية التي أضفاها الشاعر على الحوار الحيّ الذي يدور بينه وبين المرأة حول الشيب والشباب. يقول: [5]

مـا لهـندٍ إذا طلـبتُ رضـاهـا … فاجـأتني بنفـثةِ المـصـدورِ

ألعـيبٍ كـرهتني أم لـريـبٍ؟ … أم لـشيبٍ؟ قالـتْ: لهـذا الأخـير

أنـا بـدرٌ وقـد بـدا الـصبحُ في رأ … سـكَ والـصبحُ طـاردٌ للـبـدورِ

يـا نَهـارَ المَـشيْبِ مَـنْ لـيْ وهَـيْها … تَ بلـيلِ الـشَّبيـبةِ الدَّيْجـورِ

قلـت: إن المـشيب نـور، قالـت … أشـتهي نـورة لهـذا الـنـور[6]

---

[1] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص 112 – 154

[2] ابن الوردي، ص 315

[3] ابن خطيب داريا، ص 44

[4] ابن نباتة، ص 35

[5] ابن نباتة، ص 35

[6] نورة، من نارت نورا ونورة: أي نصرت. ابن منظور، م 5 مادة "نور"

يبيّن الحوار العلاقة الجدلية بين الأبيض والشيب، والأسود والنور، فالشيب هو الأبيض والصبح والنهار والنور، وهو في معادله الإنساني الشيخوخة مقابل السواد والليل والبدور، والليل والنهار لا يلتقيان، والبدر والنور لا يلتقيان؛ وبالتالي فإن لقاء الشاعر بمعشوقته غير وارد لشيخوخته وصباها.

لا يقيم ابن نباتة في مقدماته مثل هذه المعادلة، وإن كانت تنضح ببكائه على الأيام الماضية، حيث الشباب والنساء، فهو لم يؤسِّس لنفسه نمطاً خاصاً، كما أننا لم نجد في ديوانه سوى مقدمة مستقلة واحدة يبكي فيها شبابه. يقول: [1]

شبَّ الحشى قولُ الكواعبِ: شابا، واهاً لهنّ كواعباً وشبابا

أمّا ما تبقى من البكاء في مقدماته كان سمة ميزت مقدماته الغزلية؛ فهو بحكم تغرّبه عن بلده، مصر، وإقامته في بلاد الشام، عانى من الغربة والشوق لموطنه الأصلي، حيث أيام الصبا والأهل والأصدقاء، خاصة أنّ ما دفعه إلى السفر خارج مصر العوز المادي في الدرجة الأولى [2]، ولذلك كان بكاء الشباب بمثابة الخاتمة التي يُتمّ بها أغلب مقدماته الشعرية على أنواعها. وحين أحصينا مقدمة بكاء الشباب عنده حاولنا الإشارة إلى أكثر المقدمات تركيزاً على ذلك، وأدخلناها في تصنيفنا، فكانت لدينا مقدمة شعرية فيها المزيج من الموضوعات الشعرية، غلَّبنا من بينها البكاء على الشباب بحكم كثافة مادة الموضوع في المقدمة الواحدة أو بحكم دلالة المقدمة بشكل عام.

تنطلق مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة في مقدمة بكاء الشباب عند ابن نباتة من إحساسه الكبير بالغربة عن موطنه مصر، بما يمثل ذلك الوطن من ماض، حمل في طياته شبابه المنقضي، وأيام لهوه وبما يمثل ذلك الوطن من ارتباط وحنين إلى المكان ومن فيه من الأهل والأصدقاء؛ ولذلك تشير مقدماته تلك في أغلبها إلى الذكرى وارتباطها بالمكان والزمان؛ أي إلى الماضي الشاب والماضي الباقي في مصر

---

[1] ابن نباتة، ص 35

[2] باشا، ابن نباتة المصري، ص 149 - 70

وعلى الماضي المحدد بجغرافية معينة وما تحتضنه تلك الجغرافية من أهل وأصدقاء وبما تختزنه من أحاسيس وتفاصيل للأيام. يقول : [1]

معهـدٌ طالمـا نَعِمْـتُ وعيـشـي مُـستماحُ الـيدين غيـر ضـنيـنِ

بغـصونٍ مِـنْ أرضِـه كقـدودٍ وقـدودٌ مِـنْ أهلِـهِ كغـصـونِ

وجِـنانُ الخلـد يفـتـحُ مـنهـا الـ ـلـثمُ صـدغاً يظـلّ كالـزرفـين[2]

كـنتُ فـيها أثـرى الأنـامِ مِـنَ الـصَّبـ ـوة واللّهـو والـصِّبا والجـنـون

ومن إحساسه ذلك بما مضى يدعو بالسقيا لتلك الأيام بما فيها من دلالة على عيشه الماضي، وموطنه الأصلي، وأهله ولحظات صباه يقول : [3]

سـقى الله عهـدي بالحبـيبِ وبالـصِّبا سَـحاباً كـأنَّ الـودْق فـيه حـبابُ[4]

فقـدتُ الهـوى لمَّـا فقـدتُ شـبيبتي و أوجـعُ مفقـودٍ هـوًى وشـبابُ

وعلى تلك الأيام والمواقع يتوجع، فيبكي شبابه، حتى يخضب شيبته بدموعه، ومن ذلك قول ابن نباتة : [5]

ومـضى الـصِّبا ومِـن التـصابي بعـدَه صـيَّرتُ للدمـعِ الـدِّماءَ خِـضابا

فبتلك الأيام كانت النساء تحيط به، وتهفو إلى لقائه، لشبابه وسواد شعره. يقول[6]

---

(1) ابن نباتة، ص 490

(2) الزرفين: حلقة للباب، فقد زرفن صدغيه، جعلهما كالزرفين. ابن منظور، م 13 مادة " زرفن"

(3) ابن نباتة، ص 28

(4) "حباب: فقاقيع الماء، ابن منظور م 1 مادة " حبب ".

(5) ابن نباتة، ص 35

(6) نفسه، 28

وكــان يــصيدُ الظَّــبيَ فــاحمُ لَّمــتي   وأغـرب مـا صـادَ الظِّـباءَ غـرابُ[1]

أمّا بعـد المشيب، فقد ذاب سواد عينيه، وكوي قلبه، ولم ينفع معه طب، كما في قوله: [2]

ذابَ الـــسَّوادُ مِـــن العـــيون بهـــا   فالدَّهْـــرُ إثْـــر الحُمْـــرِ والـــشُّهُبِ
ولقــد كــوى قلــبي المــشيبُ فمــا   تهفـــو العـــوائدُ بـــي إلى الحـــبِّ
لا طـــبَّ بعـــد وقـــوعه ِلهـــوًى   والكـــيُّ آخـــرُ رتـــبةِ الطـــبِّ

ونفرت منه المرأة، بل إنها عيّرته بالشيب، ممّا دفعه إلى غض الطرف عن مغازلتها. يقول: [3]

وغضـضتُ جفـني عـن مغازلـةِ الظِّبا   و لـقـــد أجَـــرَّ لبـــرده أهـــدابـــا

بل إنه رأى في الشيب، بعد غضّ الطرف، فرصة لنهي النفس عن هواها، يقول: [4]

حتى إذا ضاء شيبُ الرأسِ بتُّ على   بقـيةٍ مـن نواهـي الـنفسِ بيـضـــاء
مديـرةَ الكـأس عـنيّ، إنّ لـي شـغــلاً   عـن صفو كأسكِ من شيبي بإقذاء [5]

ولذلك يرجو في نهاية المطاف التوبة والمغفرة. يقول: [6]

إلهـي في حـسن الـرّجا لـي مـذهبٌ   وقــد آن للراجـــــي إلـيك ذهــاب

---

[1] اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن. ابن منظور، م 12 مادة "لمم"

[2] ابن نباتة، ص 33

[3] نفسه، ص 35

[4] نفسه، ص 8

[5] إقذاء: ما يقع في العين وفي الشراب. ابن منظور، م 15 مادة " قذي "

[6] ابن نباتة، ص 28

أغشْني فإنّ العفوَ لي منك جنَّةٌ   وغشني فإنّ اللطف منك سَحابُ

ولكننا لا نجد تلك التوبة في كل اللحظات، فهو يعشق في الخمسين مبدياً العجب من نفسه. يقول [1]

إنِّي لأطلب لا لشيء وصْلَهُ   إلّا لينظرَ في الوصال عَفافي

ما كان في العشرين يهفو منطقي   أيكونُ في الخمسين فعل هافِ

ويشاطر هذا الموقف ابن خطيب داريا [2]

وما زلتُ في شرع المحبَّةِ قدوة   لأهل الهوى شيخاً وكهلاً وأمردا

لعله يمكن القول بعد أن تم كشف مجمل الوحدات المعنوية الصغيرة التي تطرق إليها ابن نباتة في مقدمة البكاء على الشباب أن دلالة هذه المقدمة عند الشاعر شكلت هاجساً يمتلك روحه فيبثها ما يعتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس تلخص معاناته الإنسانية من جراء الغربة والفقر والشيخوخة، ولذلك لم تستقل عن ذكرة الغزل وأيام اللهو، ولم تبتعد عن مقدمة الحنين إلى الوطن. ولم تكن كثيفة الحضور في المقدمة الواحدة إلى الحد الذي يلغي تلك الأبعاد. إلا أنه على الرغم من ذلك استطاع أن يعبر عن أغلب الوحدات المعنوية الصغيرة التي تجمع شملها في تلك المقدمة، ولكن بروحه التي لمسناها في المقدمة السابقة. وهي روح من طاقته الفنية الخاصة التي تنأى عن التحليل ورصد الصورة من أبعادها المتعددة، ولذلك حاولنا لم شمل تلك الصورة بترتيبنا الخاص، ومن قصائد متعددة

5 ـ مقدمة الحنين

يتنوع الحنين في مقدمات الشعر المملوكي، فمنه حنين إلى الوطن الأصلي للشاعر حيث الأهل والأصدقاء، وأيام الصبا والعيش الرغيد، ومنه الحنين إلى

---

[1] نفسه، ص 323

[2] ابن خطيب داريا، ص 44

الأماكن المقدسة بعد أن أضحت في المفهوم الديني للأرض وطن المسلم لدلالتها الدينية والمعنوية، ومنه حنين إلى أماكن معينة عاش فيها الشاعر أيام لهوه وراحته.

ولا تعد تلك المقدمة جديدة بالمفهوم المطلق للكلمة؛ للكلمة فهي مرتبطة تاريخياً بتوسع رقعة الدولة العربية الإسلامية في أول نشوئها وما لحق، من جراء ذلك، من تغير البنية الاجتماعية العربية وتكون الوعي الجديد من مفهوم الوطن بجانبيه الاجتماعي والجغرافي. إلى أن تلك المرجعية التاريخية تدفعنا إلى تحفظين:

الأول: إن خصوصية تجربة الغربة على الوطن تفرض خصوصية كل مقدمة من مقدمات الحنين، وعند كل شاعر على مدى عصور الشعر العربية

الثاني: إن المرجعية الفنية غير مباشرة لهذه المقدمة الطلية؛ بحيث يمكن القول: إنها ناتجة منها فما البكاء على الأطلال، والوقوف على الربع الخالي إلى عند العودة الى الوطن بدلالته الضيقة في العصر الجاهلي والدليل على ذلك أن الجاهلي كان يرتبط بمكان إقامته ذاك ارتباط مواطن بوطنه، بل إنه كان يحتفظ منه بقبيصة من تراب أثناء سفره وغزواته ليتزود منها قوة في مهامه، ومن ذلك ما ورد عند الجاحظ[1]

نسيرُ على علمٍ بكنْهِ مسيْرنا بعفَّةِ زادٍ في بطونِ المَزَاود[2]
ولابدَّ في أسفارنا مِنْ قَبيْصَةٍ مِنَ الترْب نُسقاها لحبِّ الموالد[3]

ومن ثم إن تلك المرجعية الحنين تكشف تطور التركيب الاجتماعي تاريخياً، خاصة في ظل تكون التجمعات العربية المدنية، وتنقل الشعراء بينها، وهي بذلك -أي المقدمة - ستحمل بعض الوحدات المعنوية التي تقوم بتعميق بعض الوحدات المعنوية الصغيرة الموجودة في المقدمات الطللية، كنقاط تقاطع تثبت فنياً

---

[1] الجاحظ، عمر بن محمد – الحنين إلى الأوطان – القاهرة 1923 ص 14 – 15

[2] العفة: بقية اللبن في الضرع. ابن منظور م 9 مادة " عفف ". المزاود، جمع مزود: ما يجعل فيه الزاد، ابن منظور، م 3 مادة " زيد "

[3] قبيصة: التراب المجموع. ابن منظور، م 7 مادة "قبص "

تلك المرجعية، دون أن تنفصل عن طبيعة التجربة الخاصة، عند كل شاعر، وربما في كل مقدمة؛ مع ربط تلك الوحدات بروح الحنين وإن بدت في كثير من المواقع تلبس لبوس المقدمات الطللية. ومن تلك الوحدات:

مثير الشجون والذكرى (الريح. النسيم. البرق) يحمل لمثير عبق المكان بمحمولاته المعنوية؛ ولذلك فهو يثير في الشاعر حنين المغترب، لما تحمل تلك الكلمة من دلالات تفوق مدلولها الاغترابي الفلسفي الذي يمكن أن تسقطه تفسيراتنا على المقدمة الطللية [1] فالريح تثير الشوق في الحلي إلى ربع أقام فيه صلات ودّ وعيش كريم.بفضل ما أغدقه عليه ممدوحه في تلك المواقع من خير وهدايا، ولذلك فهو يحن إلى تلك الديار، ويشعر بغربة لابتعاده عنها وعن الممدوح. ومن ذلك قوله [2]

ما هبّتِ الريحُ إلّا هزَّني الطَّربُ	**إذ كان للقلبِ في مُرِّ الصَّبا أربُ**
لذاك إنْ هيمَنَتْ في الدَّوحِ أنشدُه	**بيني وبينكَ يا دوحَ الحمى نسَبُ**
ياجيرةَ الشعْبِ لولا فرطُ بُعْدكمُ	**لَّما غدا القلبُ بالأحزان ينتحبُ**
فهل يجودُ بكمْ عدلُ الزّمان لنا	**يوماً وتُرفع فيما بيننا الحُجُبُ**

ويرتقي إحساس ابن نباتة في الغربة، إذ يذكره ساري البرق بأيامه في مصر، حيث الأهل وأيام الصبا وأمل العودة في المستقبل، فيقول [3]

يا ساريَ البَرقِ في آفاقِ مصَر لقد	**أذكرْتني مِنْ جمالِ النِّيلِ ما عذُبا**
حدّثْ عن البحرِ أو دمعي ولا حرجٌ	**وانقلْ عنِ النَّارِ أوْ قلبي ولا كذبا**

---

[1] أهم تلك التفسيرات، القول: إن الأطلال تدل على المشكلة الوجودية الكبرى التي كان يعيشها الإنسان الجاهلي وهي اختيار القضاء والفناء والتناهي. عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، مصر. دار المعارف ص 156 – 161

[2] الحلي، ص 197

[3] ابن نباتة، ص 31

واندبْ على الهرَمِ الغربيِّ ليْ عمرا   فحبَّذا هرمٌ فارقتهُ وصِبا
وقبِّلِ الأرضَ في باب العلاء فقد   حكيْتَ مِن أجل هذا الثغرَ والشَّنَبا

ويرتبط البرق عند ابن خطيب داريّا بالشام، إلا أنه حين يبدي عجبه من فعله، ويتساءل ألذلك ترقرقت الدموع؟ أم لأن في البرق ذكرى حنين وشغف وحب؟ يقول: (1)

ألأجلِ برْقِ الشام ليلكُ أبرقا   أرسلتَ دمعَكَ في الخدود مُرقرقا

فالذكرى التي يثيرها البرق أو النسيم ليست ذكرى ماض اندثر، ومكان درس، وأوابد لا تعرق زائرها، أو أنها تبدلت على باكيها، بل ذكرى مواقع تضج بالحياة، لأنها ليست بقعة قحلت ورحلت عنها القبيلة، وإنما هي مدينة ووطن ومجتمع كبير وجغرافية واسعة ومتنوعة. فهي عند الحلي العراق، وارتباطه فيها ارتباط وجود اجتماعي وثقافي وإنساني بشكل عام، ولذلك فهو لم يرحل بلا عودة، وإنما رحل على أمل العودة كأي مغتر ابتعد عن وطنه. يقول؛ (2)

يا سادة ما أَلِفْنَا بَعدهمْ سكناً   ولا اتَّخذنا بديلاً حين نغترب

وهي عند ابن نباتة ذكرى الأهل والأصدقاء والوطن بكل ما يحمل من دلالات. يقول: (3)

بأبي الخُدود العاريات مِن البُكى   اللّابسَات مِنْ الحريرِ جلاببا
النَّابِتات بأرضِ مِصْرَ أزاهِراً   والزَّاهِرات بأرضِ مصرَ كواكبا
آهاً لِمصْرَ وأين مِصْرُ أزاهراً   بديارِ مصرَ مَراتعاً وملاعبا
حيث الشّبيبة والحَبِيبةُ والوفا   في الأغربين مَشارباً وأصَاحبا

---

(1) ابن خطيب داريا، ص 197
(2) الحلي ص 197
(3) ابن نباتة، ص 26

وعند العَسقلانيّ هو طفلة صغيرة ابتعد عنها بحثاً عن الغنى. يقول: (1)

وهل ألتقي تلك الطُفَيْلَةَ فرْحة قريباً كما فارقتُها وهْي ترضَعُ (2)

صغيرةُ سنٍ نابَها أمرُ فُرقتي فمِن أجلها سِنُّ الندامةِ يُقرَعُ(3)

فوا لله ما فارقتُهمْ عن ملالةٍ وهل ملَّ ظامٍ مورداً فيه يَشْرَعُ(4)

ولكنَّ ضيقَ العيش أوجبَ غربتي وسعيي لهمْ في الأرضِ كي يتوسَّعوا

- **ذكر الأماكن:** إحدى الوحدات المعنوية المشتركة أيضاً، وذات بُعد في المقدمة الطللية، إلا أنها هنا ذات دلالة خاصة؛ لارتباطها بحياة الشاعر، دون غيره؛ ولذلك لم ترْقَ إلى مستوى الرمز كما في" الرقمتين وحومل"، ولكنها أيضاً عبّرت عن أحاسيس الشاعر وخصوصية تجربته الشعرية

والحياتية؛ فالحلي يذكر أرض بابل دون غيرها، مُحملاً إياها، إضافة إلى علاقته الخاصة بها، دلالة تاريخية جديدة؛ لما تحمله من كنوز أسطورية في التاريخ القديم". يقول: (5)

ذابتْ بكم، يا أهلَ بابلَ، مُهجتي فتنغَّصتْ بالعيش بعد تلذّذِ

ويذكر ابن نباتة النيل معبِّراً عن اشتياقه إلى مصر وعيشه فيها. يقول: (6)

وإنِّي لمشتاقٌ إلى ظلِّ روضةٍ على النِّيلِ أرْوِي العيشَ منها عَنِ النَّضْرِ

---

(1) العسقلاني، ص 199

(2) الطفيلة: تصغير تحبب، و" فرحة " لعله اسم ابنة الشاعر

(3) نابها: أصابها. ابن منظور، م 1 مادة " نوب "

(4) يشرع: يرد الماء ويدخله. ابن منظور، م 8 مادة " شرع "

(5) الحلي، ص 721

(6) ابن نباتة، ص 196

وقد نجد ضالتنا في الحديث ودلالته عند ابن خطيب داريّا، إذ يصرِّح بأنّ تلك الأماكن التي عاش فيها ويحنّ إليها ليست الدخول أو حومل، وإنما هي دمشق وفيحاؤها. يقول: [1]

لمـــن أربُـــعٌ بالـــنيرَبَين إلى الـــسَّفح — إلى الـرَّبوة الفـيحاء فالجـبلِ فالـسَّطْح
مــنازلُ، لا بــين الدَّخــولِ فحَــوْمَل — فتوْضحَ فالمِقْراةَ ذي السَّدْر فالطَّلْحِ [2]

ينشأ الشوق والحنين من البُعد، تلك الوحدة المعنوية الصغيرة التي فجَّرت طاقة الشعر العربي في وصف الرحيل وآثاره، وهو هنا مركز المقدمة؛ إلا أنّ دوافعه قد تتلون، ولكنها ليست كما في المقدمة الطللية، نابعة من طبيعة الحياة الجاهلية التنقلية، القائمة على الهجرة الجماعية. فالبعد هنا يقوم على هجرة الفرد، بحثاً عن الغنى أو الجاه، وعلاقة الذكرى بذلك هي علاقة داخلية بين الفرد ومرجعيته الاجتماعية الصغيرة/ العائلة والأصدقاء وليالي العيش السعيد؛ وهذا أيضاً جزء من طبيعة الحياة المدنية التي عاشها الشاعر في العصر المملوكي، بعيداً عن المفهوم القبلي للعلاقات الجاهلية. -

الدعاء بالسقيا للربوع التي عاشوا فيها. وهو ليس غريباً عن الشعر العربي، وخاصة المقدمة الطللية، إلا أنّ ما يميزه ارتباطه بأرض عامرة، تضجّ فيها الحياة، وبالتالي فهو دعاء لاستمرار الحياة على تلك الأرض، ودعاء يحمل عمق ارتباط الشاعر بوطنه، بينما كان الدعاء في المقدمة الطللية من أجل إعادة الحياة، فالأرض مهجورة، والمعالم مدروسة، والدعاء بالسقيا محاولة شعورية من الشاعر بتمني عودة الأيام الماضية التي عاشها في هذه الأرض أو تلك، وبالتالي فإنّ الدعاء

---

[1] ابن خطيب داريا، ص 155

[2] الدخول: واد بأرض اليمامة. الحموي، ياقوت م 2 ص 445 حومل: موضع ما بين إمرة وأسود العين. الحموي، ياقوت م 6 ص 325. توضح: كثيب أبيض من كثبان حمر بالدهناء. م 2 ص 59 المقراة: قرية من نواحي اليمامة. الحموي، ياقوت م 5 ص 174. السدر: شجرة النبق م 5 مادة "سدر".

بالسقيا دعاء بعودة الحياة لكل شيء انقضى ومات، أمّا في هذه المقدمة فالأرض مخضرّة عند جميع الشعراء. يقول على" الطويل" [1]

سقى روضة السعدي من أرض بابل   سحاب ضحوك البرق منتحب القطر

ومصر معمورة عند ابن نباتة في قوله: [2]

سُـــقياً لمـــصر مـــنازلاً معمـــورة   بـــنجومِ أفْـــقٍ أو ظـــباء كـــنَاس [3]

البكاء والتوجّع على شباب مضى، وعلى ليال انقضت، والدموع متفجرة شوقاً وحنيناً إلى الأهل والليالي والوطن، وهذا هو الفرق بين البكائيْن: البكاء في المقدمة الطللية، والبكاء في مقدمة الحنين. الأول بكاء على شيء اندثر، إنه رثاء للشباب أو للعيش الرغيد أو للديار التي حضنت أيامه وصباه ثم جفَّت ويبست وماتت فيها الحياة بعد أن هجرتها القبيلة. أمّا الثاني فهو بكاء من الحرقة والشوق والحرمان. يقول ابن نباتة: [4]

بكيتُ وما يُجدي البكاءُ على العَاني   وتثـبتُ كفِّـي للأحـبَّة أشـجانـي

كأنَّ زماني خافَ لحناً فلم يكـنْ   لـيجمعَ بـين الـسَّاكِنينَ لأوطانـي

إنّ ذلك التقاطع كما لاحظنا لم يمزج بين المقدمتين، بقدر ما كشف عن خصوصية مقدمة الحنين، كما أنه لم يلغ في الوقت نفسه خصوصية المقدمة عند كل شاعر؛ فالحلي المتنقل بتجارته بين الأمصار والهارب من الصراعات النفسية والاجتماعية التي عاشها، بحكم انتمائه إلى تركيب اجتماعي قبلي في الحلة، يطفح

---

[1] الحلي، ص 285

[2] ابن نباتة، ص 216

[3] ظباء كناس: من كنس الظبي: دخل في كناسه، أي مستتره من الشجر، شبه بها النجوم الخمسة (برهام زحل، عطارد، الزهرة، والمشتري، لأنها تكنس في المغيب). ابن منظور، . م 6 مادة " كنس ".

[4] ابن نباتة، ص 494

حنينه بتجلد وصبر، والغربة في شعره لا تشكل هاجساً ملحاً، كما هي في شعر ابن نباتة الذي مزج بين البكاء على الشباب والبكاء على الوطن والأهل، فكانت غربته مفجعة لإحساسه بضياع كل شيء في حياته. وقد خلق هذا الإحساس في شعره وحدات معنوية صغيرة لم توجد في شعر غيره، ومنها الشكوى من عيشه في الشام، يقول:[1]

والدَّهــرُ سـلمٌ كـيفما حاولـتَهُ لا مـثل دَهْـري في دمـشقَ محاربـا

ومنها دعوة الظنون لينال حظه من الشام، ويستمتع بالعيش فيها. يقول:[2]

وقالـتْ ظنُونـي في الـشامِ ادعُ لـذّة فقالَ لها ماضي الزَّمان: "اهبطوا مصرا"[3]

تقـول أنـاسٌ: إنَّ جلّـقَ جنَّـة فمـا بـال أحشاءِ الغريبِ بهـا حَـرّى

وينحو العسقلاني نحواً مختلفاً في ذلك، فعلى الرغم من تغرّبه بحثاً عن المال، والابتعاد عن عائلته إلا أنه في مقدمته اليتيمة يبدو أقرب إلى غربة الصعاليك منه إلى غربة المهاجر، ولكن دون تحلّيه بمعاني الفروسية التي تمتع بها الصعاليك. ومنها النفس الأبية، وذلك بخلاف قول العسقلاني:[4]

أيـا ابـن الكـرامِ اسمـعْ شـكايةَ مُفْـرَدٍ غَـرِيْبٍ لـهُ بَحْـرُ جُـوْدِكَ مُـشْرَعٌ[5]

انعكست مستويات البكاء والتوجع في شعر الشعراء في مساحة شعر الحنين في إحصائنا، فقد احتلّ ابن نباتة المرتبة الأولى ب(13) مقدمة من أصل /24/

---

[1] نفسه، 27

[2] نفسه، ص 216

[3] ضمن الشاعر قوله تعالى: (اهبطوا مصرا، فإن لكم ما سألتم) البقرة 60

[4] العسقلاني ص 202

[5] مفرد: راكب مفرد. ليس معه غير بعيره، وخففت للضرورة الشعرية. ابن منظور. م 3 مادة " فرد "

مقدمة /29، 16/ ؛ أي بنسبة /54، 16/ بينما جاء الحلي في المرتبة الثانية ب/7/ مقدمات، أي بنسبة /29، 16/ ولدى ابن خطيب داريا مقدمتان بنسبة /8، 33/ ودخل العسقلاني في الإحصاء بمقدمة واحدة. ولعل ذلك ينسجم مع التجربة الحياتية، ومع الحالة الشعورية للشاعر، خاصة أنّ مقدمة الحنين ليست مقدمة تقليدية تفرضها سلطة المعيار النقدي والذوق الجمالي للمتلقي.

6ـ مقدمة وصف الطيف:

تُنسب مقدمة وصف الطيف في بدايتها إلى عمرو بن قميئة، [1] فهو أول من ابتكر هذا اللون من المقدمات التي يصف فيها الشاعر طيف محبوبته، وقد قطع المفاوز الموحشة، حتى انتهى إليه وداعبه في منامه. ومع تطوّر الشعر لم تبق الوحدات المعنوية الأساسية في هذه المقدمة على حالها، فقد تطورت وتعدّدت مشاربها، خاصة عند الشعراء الذين أصَّلوا للمقدمة، وجدّدوا فيها كالبحتري الذي أدخل فيها وحدات جديدة، كتحديد«الساعة التي يلم الطيف فيها، والمسافة التي يقطعها بين أنجاد وأغوار، إلى مفاوز وقفار، ومن مثل ترقبه له، وانتظاره لزيارته، ومن مثل وصفه لطيف المحبوب بأنه يبذل في النوم ما كان يضن به في اليقظة، ومن مثل مدحه له بأنه يعلل المشتاق، وذمّه له بأنه سريع الزوال، وشيك الانتقال، وأنه يهيج الشوق الساكن، ويضرم الوجد الخامد». [2] إلى غير ذلك من المعاني التي وجد فيها الشعراء من بعده مادة غنية أقاموا عليها جلّ عناصر مقدمتهم. ولكن دون أنْ يلغوا دورهم في تطوير المقدمة وفي إعطائها خصوصيتهم.

ففي الشعر المملوكي ركّز الشعراء على بعض تلك الوحدات، كموعد مجيء الطيف في الليل، وما يحيط به من رقباء وعذال، ولحظة الوصل واللقاء...الخ، ولكنّ ذلك امتزج بروح النص الشعري، ممّا أعطى للمقدمة سمتها المستقلة. ومن

---

[1] الشريف المرتضى، علي بن الحسين – طيف الخيال. تحقيق محمد سيد الكيلاني. القاهرة. البابي الحلبي 1955 ص 99

[2] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص 69

ذلك مثلاً موعد مجيء الطيف في الليل عند ابن نباتة ، فهو لا يرتبط بساعة محدَّدة بقدر ارتباطه بنوم الرقباء. يقول : (1)

سَرى طيفُها حيث العواذلُ هُجَّعُ فنَمَّ علينا نشرُهُ المتضوِّعُ

وأمّا عند ابن داريّا فالطيف لا يأتي في النوم ، وإنما في اليقظة ؛ لأنّ الشاعر لم يعرف النوم من لوعة الحب ، وبالتالي لم يكن أمام الشاعر سوى استحضاره في مخيلته. ومن ذلك قوله : (2)

و ما زارني في النومِ ، كلّا ، وإنّما توهمْتُه لما غَمَضْتُ له الطَّرْفا

وكيف لعيني أنْ ترى الطَّيْفَ في الكرى وأهونُ ما لاقيتُ ، ما يُتْلِف الإغفا

كما تحلَّل أغلب الشعراء من وصف المفاوز والطرقات التي يسلكها الطيف ، باستثناء الحلي الذي تعرَّض بشكل عابر ، وفي مقدمة واحدة ، لذلك. يقول : (3)

خيالٌ سرى والنّجْمُ في القربِ راسخٌ ألمَّ ، ومِن دون الحبيبِ فراسخُ

خطاءٌ ، كماء البيْدِ يجري ، وبيننا هضابُ الفيافي والجبالُ الشوَامِخُ

وعوَّض الشعراء ذلك بوصف الليل الذي يسري فيه الطيف ، لقول ابن نباتة : (4)

أهلاً بطيفٍ على الجرعاء مُخْتَلِسٌ والفجرُ في سحرٍ كالثغرِ في لعَسِ

والنجم في الأفق الغربي منحدر كشعلة سقطت من كف مقتبس

وإذا كان البحتري قد أسّس للحديث عن لحظة الوصل مع الطيف والشاعر ، فإنّ شعراء العصر المملوكي ركزوا على ذلك ، حتى أصبحت تلك الوحدة المعنوية جوهرية في هذه المقدمة يسعى إليها الشعراء ، يقول العسقلاني : (5)

---

(1) ابن نباتة ، ص 295

(2) ابن خطيب داريا ، ص 47

(3) الحلي ، ص 717

(4) ابن نباتة ، ص 263

(5) العسقلاني ، ص 181

أنعشْتُ روحي إذ شمَمْـ ... ـتُ خدودَهُ والنَّفسَ شمَّا

وأمِنْتُ وزْرا إذ رَشفْـ ... ـتُ رضابَهُ وشربتُ إثما

ويقيم الشاب الظريف الحديث مع الطيف فيبيّن وصفه، وذلك في قوله: [1]

يَشُق جلابيبَ الدجنة زائري ... على رغم من يَلْحى ومن يترقبُ

فأخْجِلُهُ مما أبُث عتابَه ... ويُخجلني من فرط ما يتأدب

يضاف إلى ذلك الخصوصية التي صنع بها أولئك الشعراء مقدمة وصف الطيف، من خلال الشك والبحث في طبيعة الطيف، فابن نباتة يتحدث عن العلاقة بين الروح والجسد في قوله: [2]

يَا ثانِيَ العِطْفِ من تِيه ومن غضب ... حتى كأنِّي قلت: الغُصن ثَانِيهِ

خَفِّضْ قِلاك وعَلِّلْنِي بِوَعْدِ لِقَا ... خِلٍّ وعمري يقضي في تقاضيه

وابْعَثْ خيالاً تَراني منه في جَدَلٍ ... فالرُّوحُ تُثْبِتُهُ والجسم يَنْفِيهِ

ولأنه وهم، لا يقتنع به الحلي، فيحمِّله رسالة إلى صاحبه، وذلك في قوله: [3]

خُضِ الليلَ واقصِدْ مَنْ أحبُّ وقلْ له ... سأكتمُ ما بي، وهْو في القلب راسخُ

خشيتُ انفساخَ العهد عني وإنني ... لعهدكَ لا والله، ما أنا فاسخُ

خرجتُ من الدنيا بودِّك قانعاً ... وأنت لأضدادي بوصلك راضخُ

إلا أنه على الرغم من كل ذلك يجب أنْ نشير إلى أنّ الاهتمام بهذه المقدمة، بوصفها نمطاً مستقلاً، لم يتشكل إلا عند ابن نباتة في الدرجة الأولى؛ فقد بلغ

---

[1] الشاب الظريف، ص 39

[2] ابن نباتة، ص 564

[3] الحلي، ص 717

عددها عنده/13/ مقدمة من أصل /20/ مقدمة في وصف الطيف، أي إنّ نسبتها كانت/65%/ وتوزَّع بقية الشعراء المقدمات المتفرِّقة، فأخذ الحلي ثلاث مقدمات وابن داريّا مقدمتين وواحدة للشاب الظريف وأخرى للعسقلاني، يضاف إلى ذلك أنّ عناصرها الأساسية لم تكتمل عند غيره أيضاً، فقد تطرق فيها إلى أكثر من عشرين وحدة معنوية، بينما اقتصر الآخرون على بعض الوحدات. وقد تعود الأسباب إلى أنّ ابن نباتة - كما يتضح من شعره - لم يستطيع الانسجام مع مكان إقامته في الغربة، مما دفعه إلى الحنين والتذكر والتمني، ومعاناة الحرمان بشكل دائم. وهذا ما يُستشف من مجمل شعره، وبالتالي فإن الطيف جزء من ذلك الحرمان، يُعوِّض فيه الشاعر ما يفتقده.

يضاف إلى ذلك عدم اهتمام الشعراء بشكل عام بالمقدمات الجاهلية، واللجوء إلى عدد متنوع من المقدمات الجديدة أو الثانوية، وهذا ما ستثبته نسبة المقدمة الطللية في الشعر المملوكي قياساً بقية المقدمات الشعرية.

7 ـ المقدمة الطللية:

اختلف النقاد في أول من ابتدأ بالبكاء على الأطلال، إلا أنهم أجمعوا أنه ابن خذام الذي ذكره امرؤ القيس في شعره وبكى بكاءه في قوله: [1]

يا صاحبيّ قفا النَّواعِجَ ساعة نبكي الديارَ كما بكى ابنُ خِذام

وإلى ابن خِذام هذا نَسب أعراب كلبٍ الأبيات الخمسة الأوَل من معلقة امرئ القيس، حين سئلوا: بما ذا بكى ابن خذام الديار؟[2]

لا شك أنّ المقدمة الطللية لم تتوقف عند البكاء على الديار، بل تعددت وحداتها المعنوية وتطورت مع تطور الشعر، ووفق خصوصية كل شاعر. ولا ريب أنّ شعراء العصر المملوكي قد ساهموا في ذلك، وأول ملاحظة تُسجل في هذا الشأن ابتعاد المقدمة الطللية في شعرهم عن دائرة اهتمامهم، وجعلها من المقدمات

---

[1] ديوان امرئ القيس ـ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. ط 4 ـ مصر دار المعارف. ص 11

[2] ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة ص 456

الثانوية ؛ ففي الدواوين التسعة التي ذكرناها في إحصائنا لم نقع سوى على/16/ مقدمة، مما وضعها في المرتبة السابعة بين المقدمات، كما أننا لم نلحظ كثافة في حضورها عند شاعر من الشعراء، كما كان الأمر مع بعض المقدمات الأخرى، مثل مقدمة وصف الطيف أو الحنين.. وإنما توزعت المقدمات على الشعراء بنسب متقاربة. كان نصيب الحلي منها/5/ مقدمات، وتبعه البوصيري وابن نباتة وابن الوردي، لكلٍّ منهم ثلاث مقدمات، ومقدمة واحدة للشاب الظريف، وأخرى لابن مكانس.

وممّا يعزِّز ضآلة تلك النسب غياب المقدمة من الدواوين الأخرى. يضاف إلى ذلك أنّ نسبة المقدمة الطللية بين المقدمات في شعر كل شاعر من أولئك الذين اهتموا بها ضئيلة وهامشية. فهي لم تتجاوز نسبة /50%/ عند ابن الوردي و/30 %/عند البوصيري و/16، 66/عند ابن مكانس ؛ فهي عند الأول والثالث /6 /مقدمات، وعند الثاني /10/ مقدمات.

ولكنّ موقعها الثانوي بين المقدمات لم يضعف وحداتها المعنوية، فقد حافظت في مجمل النصوص على أغلب الوحدات المعنوية التقليدية بنسب متفاوتة فيما بينها وفيما بين الشعراء أيضاً. ويمكن حصر ذلك في عشر وحدات، تأتي متتابعة وفق درجة اهتمام الشعراء بها.

- المرتبة الأولى: بكاء الديار والتوجّع عليها - ذكرى الأيام التي عاشها الشاعرفي تلك الديار
- المرتبة الثانية: الدعاء بالسقيا للديار - ذكر المواضع والأماكن.
- المرتبة الثالثة: وصف الأطلال - وصف رحيل الظعن.
- المرتبة الرابعة: تحية الأطلال - الوقوف عليها.
- المرتبة الخامسة: الحكمة والزهد.

كما أخذ الشعراء من تلك الوحدات نسباً متفاوتة، فقد حقق ابن نباتة أعلى نسبة، بتعرضه لـ /72، 72/ منها. ثم جاء الحلي والشاب الظريف في الدرجة

الثانيـة بنسبة /63،63/ ثـم (54.54) لكـل مـن ابـن الوردي والبوصيري، ويبقى ابن مكانس أقلهم اهتماماً بتلك الوحدات حيث حقق نسبة/27،27/ فقط.

غـير أنّ تكـرار بعـض الـوحدات عـند الـشعراء لم يجعـل مـن المقدمـة الطللـية مقدمـة ذات سمة واحدة أو ذات صبغة تقليدية مطلقة؛ فقد تلونت كل وحدة بلون شـاعرها، إنْ كـان مـن حيث كثافة الحضور أو من زاوية الرؤية والنسيج الفني، ممّا أضـفى طابعـاً خاصـاً لكـلّ مقدمـة وعـند كل شاعر. ويمكن لنا ملامسة تلك الصورة من خلال قراءة بعض الوحدات المعنوية عند أكثر من شاعر واحد، ومن ذلك:

وصف الأماكن: اشتهر في المقدمة الطللية أنْ يقف الشاعر على الديار فيصف مـا أصـابها مـن تغيّـر وانـدثار، وما يرى فيها من حيوانات تدلّ على أنّ الديار خالية من سكانها، وقد شاع في ذلك قول امرئ القيس: [1]

تـــرى بعْـــرَ ألأرآمِ في عرَصَـــاتها وقـيعـانِهـا كـأنّــه حـَـبُّ فلفــــل

ففـي البيت وصـف حسيّ ينقل الـصورة بتفاصـيلها، وهـو وصـف ابتعد عنه الـشعراء في العـصر المملوكـي لاهتمامهم بالعلاقـة المعـنوية مـع المكـان، فالديار عند البوصيري متلاحمة مع المُحبّ، تحمل سقمه وشوقه وموته، يقول: [2]

مـــاَ للــــديارَ وللمحـــــبِّ كأنّمـــا مُـــزِجَتْ حمائمُهـــا لـــه بحمـــــامِ
عهـــدي بهـــا وكـــأنّ مُـــنْهَلَّ الحَـــيا دمعـــيْ ومُـــصْفَرَّ الـبهارِ سـقامي [3]

والترابـط بـين الـشاعر والـديار عـند الحلـي قـائم علـى فكـرة الفـناء المـادي والانتعاش الروحي، يقول: [4]

دِمــنٌ لــنا في الجامعــين تكــرَّرتْ، مِــنْ بعــدها، أعلامُهــا والمعهــدُ [5]

---

[1] ديوان امرئ القيس، ص 8

[2] البوصيري، ص 202

[3] البهار: نبت طيب الريح. ابن منظور، م 5 مادة "بهر"

[4] الحلي، ص 219

[5] الجامعين: هو حلة بني مزيد التي بأرض بابل على الفرات. الحموي، ياقوت م 3 ص 39

درسَ الـزَّمانُ جديـدَها بـيد البلـى ، فالقلـبُ يبلـى ، والهـوى يـتجدَّدُ

والـصمت في ربع عزة لا يعني عند ابن نباتة الموت ، وإنما الاضطراب الداخلي الـذي يعيشه الـشاعر ؛ مـن جـراء الذكـرى ومخاطبة ما ضاع من صفاته الموضوعية ، ومن ذلك قوله : (1)

ربـعٌ لعـزَّة صـامتٌ لا يَفهـمُ وقلوبُـنا في رسْـمِهِ تـتكلَّمُ

لاحظنا أن الـصورة المعنوية التي رصدها الشعراء اختلفت ، ليس عند الصورة الحسية الـتي نقلـها امـرؤ القـيس فحسب ، بـل بـين الـشعراء أنفسهم أيضا مما يعطي خصوصية تناول كل شاعر للوحدة المعنوية الواحدة.

- ذكرى الأيام والليالي : إن الوقوف على الأطلال هو في جوهره استرجاع الأيام الماضية ، وفي ذلك يقول البوصيري : (2)

لـولا الهوى لم تُرِقْ دمعاً على طلَلٍ ولا أرِقـتُ لذكـرِ الـبانِ والعلَـمِ

إلا أن طـريقة التعـبير عـن تلـك الذكـرى تختلف مـن شـاعر لآخر ، ومن عصر لعصر ، وإذا كان حديث الذكرى يمثل وحدة معنوية صغيرة ضمن المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي ، فإن تلك الوحدة الصغيرة أصبحت في الشعر المملوكي غاية المقدمة وجوهـرها ، فاتـسعت حتـى شملـت كـل تفاصيلها ، كما أنها — أي الوحدة المعنوية الـصغيرة — لم تعـد فـضاء لـسرد تفاصـيل دقـيقة للمغامـرة العاطفية ، كما فعل امرؤ القيس في سرده لمغامرته التي بدأها بقوله : (3)

و بيـضةُ خـدْرٍ لا يُـرام خِـباؤها تمـتّعتُ مِـن لهـوٍ بهـا غـيرَ مُعجـل

و إنمـا أصبحت فضاء تداخلت فيه الوحدات المعنوية الأخرى ، وشكلت معها صـورة تعبر عـن توجـع الـشاعر ، لفقـده تلـك الأيـام والليالـي ، ولذلك لم نعد نجد

---

(1) ابن نباتة ، ص 448

(2) البوصيري ، ص 191

(3) امرؤ القيس ، ص 13

الشاعر يتحدث عن مغامرة ما بدقة حديث امرئ القيس، وإنما يتحدث عن سعادة كان يعيشها، وليال قطعها في الربع بانتشاء. يقول الشاب الظريف: [1]

ربعٌ قطعتُ به الليالي واصلاً خَمْرَ اللذاذة والهوى بخمار [2]

حتى كأنِّي للخلاعة آخذٌ بيد الصِّبا مِن صرْمهنّ بثار

يضاف إلى ذلك أن تلك الوحدات المعنوية الصغيرة لم تعد تشبع حاجة الشاعر في كل الأغراض والمواقع، ولذلك لجأ الشاعر إلى خلق التناسب بينها وبين غرض القصيدة، وهذا ما سنلمسه في المبحث التالي، غير أننا نريد الإشارة الآن إلى أن ذلك التناسب أضاف إلى المقدمة الطللية وحدة معنوية جديدة، وهي الحكمة الممزوجة بالزهد، بخاصة في القصائد ذات المضمون الديني، يقول البوصيري في إحدى مقدماته الطللية: [3]

فلا تَرمْ بالمعاصي كسْرَ شهوتِهَا إنَّ الطّعام يقوّي شهوةَ النَّهَمِ

و النَّفسُ كالطّفل إنْ تهمله شبّ على حبّ الرضاع، وإنْ تفطمه ينفطم

فيها، وبالتالي فإنّ غزل الغلمان عنده ليس تقليداً بل نتيجة طبيعية لسوء الوضعين:

8 – مقدمة الحكمة:

قد تختم القصيدة العربية النمطية عادة بأبيات الحكمة، ولذلك لم نجد لمقدمة الحكمة، مكاناً يذكر بين المقدمات التي شاعت في عصور الشعر العربي، باستثناء انتشار بعض وحداتها المعنوية الصغيرة هنا وهناك، وخاصة في القصائد الدينية، بالإضافة إلى محاولة بشار بن برد صياغة مقدمة مستقلة للحكمة، ولكنه لم يتجاوز بذلك القصيدة الواحدة[4] فظلت تلك المقدمة غائبة تندرج ضمن المقدمات النادرة

---

[1] الشاب الظريف، ص 119

[2] خمار: بقية السكر، صداع الخمر. ابن منظور، م 5 مادة " خمر "

[3] البوصيري، ص 191

[4] ابن نباتة، ص 24

التي قد يتطرق إليها شاعر ما، وغالباً ما يقع ذلك في قصائد الرثاء، لما يثيره الموضوع من تفكير وتأمل في الوجود الإنساني بشكل عام، أما إذا خرجت عن ارتباطها بقصيدة الرثاء، فإنها تتلون بتلون الموضوع، وهذا ما شكل سمتها الأساسية في الشعر المملوكي.

فقد جاءت في الرتبة الثامنة وانحصرت في شعر الحلي، دون غيره باستثناء مقدمة واحدة لابن نباتة، ويمكن اعتبارها مقدمة ضعيفة في إطارها أيضاً، لأنها لم تنبع – كما صرح صاحبها – من روح الشاعر التأملية بقدر ما كانت تعبيراً عن هاجسه في الشكوى من الفقر والغربة والشيب، يضاف إلى ذلك أن الشاعر تعمد فيها الملاءمة بين مضمونها، وتزهد الممدوح، ومنها قول ابن نباتة[1]:

مَنْ يُحارِبْ حَوادثَ الدَّهْرِ يُخفي لَونَ فَوْدَيْهِ في غُبارِ الحُروب[2]
أيُّ فَرْعٍ جَوْنٍ على عَنَتِ الأيْـ ـيَام يبقى وأي غصن رطيب[3]
مَنَعتْني الدنيا جَنىً فتزهدْ تُ ولكن تزهّدَ المَغْلوبِ

ويظهر تلونها مع غرض القصيدة بشكل جلي عند الحلي، بحكم كثافة حضورها في شعره بالنسبة إلى سابقه، فقد توزعت عنده المقدمة على قصائد الرثاء والتحريض.

تعبر مقدمات الحكمة المرتبطة بقصائد الرثاء عن موقف الشاعر من وحدتين كبيرتين هما: الموت والزمن، إلا أن ذلك الموقف لا يتبلور بشكل فلسفي جدلي، بقدر ما يكشف آراء عامة متقطعة يربط الشاعر فيما بينها مما يمت إلى موضوع القصيدة بصلة، فالموت حد من حدود العالم، يطال كل شيء ولا يستطيع أحد مقاومته أو النجاة منه، يقول الحلي[4]:

---

[1] فوديه: الفود: معظم شعر الرأس مما يلي الأذن وناحية الرأس. ابن منظور، م 3 مادة " فيد "
[2] جون: النبات يضرب إلى السواد من خضرته. جمع: جون. ابن منظور: م 13 مادة " جون "
[3] الحلي، ص 356
[4] نفسه، ص 354

حبل المنى بجبال اليأس معقـــود ، و الأمن من حادث الأيام مفقود

و المرء ما بين أشراك الردى عَرَضٌ صميمُه بسهام الحتْفِ مقْصُود

لا تَعْجَبَنَّ : فما في الموت من عَجَبٍ إذ ذاك حدٌّ به الإنسان محْدود

أما الزمن ، فله سمة واحدة هي التقلب ، ولذلك لا اطمئنان معه ، ولا ركون إلى هدنته وهو بذلك يتقاطع مع الموت في نقطتين : الأولى : عجز الإنسان عن مقاومته ، والثانية : الافتقار إلى الأمان معه. وقد سمح هذا التقاطع للشاعر بالتطرق إلى وحدتهما المعنوية في القصائد المتعلقة بغرض الرثاء ، فهما يعبران عن طبيعة العلاقة الجدلية بين الحياة والموت ، وبالتالي فإن ذكرهما يدفع المفجوع بموت عزيز إلى الهدوء والتبصر والتأمل في فناء الدنيا ، وهذا ما يقدم للنفس السلوان والصبر.

و الزمن هو الموت في قوله[1] :

هو الدهر مُغرًى بالكريم وسلْبه فإنْ كنتَ في شكٍّ بذاك فسَلْ به

ومع تلون غرض القصيدة وانتقاله إلى التحريض والحماسة للأخذ بثأر ، أو للدفاع عن حصن ، تأخذ مقدمات الحكمة لغة موجزة ، تعتمد تضمين الأمثال لكثافتها التعبيرية ، وذلك بدافع شحن المحرض بدفعات متتالية من المثيرات الخاصة والعامة ، وينقسم ذلك الحض على الفعل إلى قسمين مرتبطين بطبيعة المخالب ، والغاية المرجوة منه ، فحين أراد حث السلطان الملك المنصور نجم الدين[2] على حضور حصار قلعة "إربل "[3] مع جيشه ، ابتغى الحرص في الوقت نفسه على لباقة مخاطبة السلطان ، وعلى صيغة المدح ، يقول[4] :

---

[1] الملك المظفر ، غازي بن أيوب ، صاحب ميا فارقين والرها وإربل ، من ملوك الدولة الأيوبية. توفى سنة (645 هـ) الزركلي ج 5 ص 112

[2] إربل : قلعة من أعمال الموصل ، الحموي ، ياقوت ، ج 1 ص 172

[3] الحلي ، ص 60

[4] أيوب بن محمد أبو الفتح نجم الدين. ولي السلطنة في القاهرة سنة (637 هـ) إلى أن توفى سنة (647 هـ) الزركلي ج 2 ص 38

أبـدِ سَـنا وجْهـك مِـن حِجابـه   فالـسّيف ُلا يقطـع في قـرابهِ

و اللّـيث لا يُـرهبُ مِـن زئـيرهِ   إذا اغـتدى مُحتجـباً بغابِـهِ

وحين أراد تحريض السلطان الملك الصالح شمس الدين[1] على التحرز من المغول دفاعاً عن رفعة الشأن، وكرامة الموقع والنفس، كشفت الحكمة في مقدماته العلاقة الجدلية بين المعاني السامية، كالمجد والعزة، والتضحية من أجلها، ومنه قول الحلي[2]:

لا يمتطي المجدَ من لم يركبِ الخطرا   و لا ينالُ العُلا مَن قدَّم الحذرا

ولأن الأمر في العلاقة مع المغول يحتاج إلى الحزم والرأي السديد لدقة الوضع، فإن الخطاب يتغير بما يلائم ذلك، وتصبح الحكمة في الرأي القويم والنفس العزيزة. يقول الحلي[3]:

أغـزرُ الـناس عقـلاً مَـن إذا نظـرتْ   عيـناه أمـراً غـدا بـالغير معتبـرا

فقـد يقـالُ عـثارُ الـرِّجل إنْ عـثـرتْ   ولا يقـالُ عـثار الـرأي إن عثـرا

9 – المقدمة الوصفية:

لا نقصد بـ " الوصف " الدلالة العامة للكلمة، وإلا لما استطعنا فصل المقدمات السابقة عن هذه المقدمة، لأنها جميعا تدخل في الوصف، أي أن الشاعر يعبر عن نفسه، ومحيطه من خلال الوصف، وذلك إن كان الأمر يتعلق بمدح أو رثاء أو هجاء، بالوجهين، الحسي والمعنوي. ونقصد بالدلالة فن الوصف بحد ذاته، باعتباره وسيلة لنقل المشهد الواقعي إلى ذهن المتلقي، من خلال رؤية الشاعر الفنية.

---

[1] الحلي، ص 69

[2] نفسه، ص 69

[3] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص 124– 127– نفسه، ص33

إن المقدمة الوصفية بهذا المعنى بقيت ثانوية بين المقدمات الشعرية الأخرى في الشعر العربي بشكل عام، على الرغم من تنوعها في العصر العباسي الثاني على يد البحتري وابن الرومي، مثل وصف الحراقات وحلبة السباق ووصف البرك ونهر دجلة، ووصف الثلج والصقيع... وغيرها[1].

وقد عمّق الشعراء في العصر المملوكي دورها الثانوي، بل إنهم قللوا من أنواعها، إذ اقتصرت على وصف الرياض والربيع والخيل... وتعود أسباب ذلك إلى تنوع المتن الموضوعاتي في القصيدة. يضاف إلى ذلك أن المقدمة الشعرية، كما ذكرنا سابقاً، ارتبطت في الشعر العربي بقصيدة المدح بالدرجة الأولى، وبالتالي فإن مناسبة المقدمة الوصفية لنفسية المتلقي الأول / الممدوح ضعيفة، ولذلك فإن أغلبها – أي القصائد المدحية المقدمة بمقدمة وصفية – قيلت في شعرنا المرصود، إما بمدح قاض أو صديق، وهما متلقيان من الدرجة الثانية من حيث نمطية الممدوح. لأن مدحهما قد يتجاوز الموقف الرسمي، وهذا ما فعله ابن خطيب داريا في قصيدتين افتتحهما بمقدمتين وصفيتين، بدأ الأولى بقوله[2]:

زُرِ الجَزيرة وقت الليل في القَمَرِ ... و اغْنَمْ بها لذَّةَ الآصال والبكَرِ

و خُذْ بِحَظِّكَ من تلك الجِنانِ فَكَم ... للأُنْسِ مِنْ وَطَنٍ فيها ومن وطر

و يتحدث في الثانية عن مصر، يقول[3]:

و لا عدا الإنس مصرا إنها بلدٌ ... نِعمَ المُقام لذي الدنيا وذي الدين

أما إذا كان الممدوح سلطانا – وهو نادر – فإن المقدمة الوصفية تناسب الزمان والمكان. وهذا ما نجده عند الحلي، فقد قدم أربع قصائد بمقدمات وصفية. قصيدتان منها في مدح السلاطين، الأولى في مدح الملك ناصر الدين محمد بن قلاوون[4]

---

[1] ابن خطيب داريا، ص 28

[2] نفسه 33 275 – الحلي، ص 99

[3] ابن عبد الله الصالحي، من كبار الدولة القلاوونية. ولي السلطنة سنة 693 هـ. الزركلي ج7 / 11

[4] الحلي 99

يقول[1] :

خلَـعَ الـرَّبيعُ علـى غـصون الـبان حلـــلاً فواضـــلها علـــى الكُثـــبانِ

و قـال الثانـية في مـدح الـسلطان المنـصور الـصالح شمـس الـدين عـند نـزوله بالـصور[2] فوصـف مجلسه ومـا فيه من ماء وأشجار وأزهار وغناء ورقص وخمر، يقول[3] :

مِـن نفخة الصُّور أمْ مِن نفحَة الصّـوَر أحيـيتِ يـا ريـحُ ميـتاً غـير مقـبور[4]

أمْ مِنْ شذى نسمةِ الفردوس حين سرتْ علـيّ بلـيل مِـن الأزهـار مَمْطـورِ

أمـا القـصائد الأخـرى الـتي قـدمها الحلـي بالوصـف، تخـرج عـن ارتـباطها بالقـصيدة المدحـية النمطية، مـثل قـصيدته بالحماسـة الـتي قـدمها بوصـف الخيل في لحظة طرادها وحركتها القوية. يقول[5] :

لمـــن الــشوازبُ كالــنَّعامِ الجُفَّـــل كُـسيَت حـلالاً مِـن غُـبارِ القـسطلِ[6]

يَــبرزْنَ في حلـــلِ العجــاج عوابــساً يحملــنَ كــلّ مــدرَّع ومُــسرْبــلِ[7]

ومما يلاحـظ مـن ذلك تناسب المقدمة مع غرض القصيدة، وغياب الكثير من أنـواع المقدمات الوصفية التي أسس لها الشعر قبل العصر المملوكي. وهذا يدل على أن الـشعراء طـرقوا مـن المقـدمات مـا لاءم روحهـم ووافـق موضـوعاتهم الـشعرية، فالمقدمة الشعرية بشكل عام جزء من بناء نمطي محدد للقصيدة العربية، يتعامل معها

---

[1] الصور: قلعة قرب ماردين. الحموي، ياقوت ج 5 ص 399

[2] الحلي، ص 145

[3] نفخة الصور: النفخ في القرن يوم القيامة. ابن كثير ج 3 ص 172

[4] الحلي، ص 22

[5] الشوازب: الخيول المضمرة. ابن منظور، م 1 مادة " شزب "

[6] العجاج: الغبار. ابن منظور، م2 مادة " عجج " المسربل: اللابس السربال. ابن منظور، م 11 مادة " سربل "

[7] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص 204

الشاعر وفق موقفه وغرضه وهذا ما تؤكده المقدمات الثانوية المتبقية التي استعملها الشعراء في هذا العصر، مع العلم أن بعضها كان في عداد المقدمات الرئيسة في بعض العصور.

10 – المقدمة الدينية:

لعل جذور المقدمة الدينية تعود إلى نشوء قصائد الحنين إلى الأماكن المقدسة بوصفها وطن المسلم. غير أنها لم تستقل بنفسها قبل ابن الرومي في العصر العباسي الثاني. ثم تعززت في العصر الفاطمي حين شاعت القصائد الدينية[1].

تعد في شعرنا المرصود من المقدمات الثانوية التي تضاءلت نسبتها إلى /1، 12 / وانحصرت في شعر البوصيري وارتبطت بقصائد المديح الديني بشكل عام والمديح النبوي بشكل خاص، وقد انحصرت وحداتها المعنوية في أربع نقاط:

أولاً: الشعور بالذنب وتأنيب الضمير، والبحث عن المغفرة والتوبة. يقول[2]:

وافاك بالذنب العظيم المذنبُ ... خجِلاً يُعنِّف نفسَه ويؤنِّب

ثانياً: شكر الله على نعمه، يقول[3]:

إلهي على كلّ الأمور لك الحمدُ ... فليس لما أوليتَ مِن نِعمٍ حدّ

ثالثاً: توبيخ النفس على معصيتها: يقول[4]:

إلى متى أنت باللَّذَّات مشغولُ ... و أنت عن كلّ ما قدّمتَ مسؤولُ

في كل يوم ترجي أنْ تتوبَ غداً ... و عَقدُ عزمك بالتسويف محلولُ

---

[1] البوصيري، ص 41

[2] نفسه، ص 63

[3] نفسه، ص 172

[4] نفسه، ص 69

رابعاً: الحكمة المبنية على الزهد، يقول[1]:

ذهبَ الشّبابُ وسوف أذهب مثلما ذهب الشباب وما امرؤٌ بمخلّد

إنّ الفناء لكلّ حيّ غايةٌ محتومة إنْ لم يكن فكأنْ قّد

تجدر الإشارة هنا إلى أن انتشار القصائد الدينية في الشعر المملوكي لم يدفع المقدمة الدينية إلى مركز الصدارة، فقد فضل أغلب الشعراء أن يبدأ المديح النبوي بالغزل أو الوقوف على الطلل مع التنبيه إلى توظيف المقدمتين بما يخدم غرض القصيدة، ولم يمنع من دخول عناصر دينية في المقدمتين كتوطئة للخروج إلى الغرض أو كتجديد يناسب المديح الديني، إلا أن ذلك بقي في إطار المقدمات التقليدية، ولم يعزز موقع المقدمة الدينية، كما ذكرنا.

11 – مقدمة الشكوى من الأيام والدهر:

تعد من تجديدات شعراء العصر العباسي الذين كانوا يعبرون عن معاناتهم، منطلقين من وجدانهم الفردي، كأبي تمام، أو من وجدانهم الجماعي، كابن المعتز (- 296 هـ)، وكذلك فعل الشاب الظريف وابن نباتة والحلي، فعبر الأول عن ظلم الزمان ومعاداته لحظه، شاكيا للممدوح سوء حاله، وهي شكوى، كان يمكن أن ندخلها في باب التكسب لولا غياب تلك الروح من شعر الشاب الظريف بشكل عام، إلا أنه في هذه القصيدة تحدثنا المقدمة والخاتمة معا عن شكوى موجعة. يقول[2]:

أملٌ سعيتُ أجدُّ في إتمامهِ فعلامّ حلّ الدّهر عِقدَ نظامه

و إلى متى يسعى الزَّمانُ لنقض ما أسعى بكلِّ الجهدِ في إبرامهِ

و يقول في الخاتمة:

ما بالُ حظّي كلّما قدَّمْتُه دفعتْهُ أيَّامي إلى إحْجامِه

---

[1] الشاب الظريف، ص 221

[2] ابن نباتة، ص 400

أ أذلُّ في أيـام مَـنْ قـد كـان لـي ظـنّ بنـيل العـزِّ فـي أيـامِـهِ

و يعبر ابن نباتة عن شكواه انطلاقاً من روح التكسب التي شاعت في شعره، فهو الطالب الثاني للولاية من بين الشعراء العرب بعد المتنبي. يقول[1] :

أتـرى الـزمانَ يُعينني بـولايـة أحمـي بهـا وجهـي عـنِ التسـآلِ

إلى أن غربة ابن نباتة صعدت إحساسه بالظلم والشقاء، ولذلك علت شكواه وعمت ديوانه، ووقف على أبواب متوسلاً بشعره، متبرما من أوضاعه المادية والإنسانية بشكل عام، من ذلك قوله[2] :

ياسـائلي بدمـشقَ عـن أحوالـي قِـفْ واسـتمعْ عـنْ سـيرة الـبَّطَّال[3]

وَدَعِ اسْـتماعَ تَغَزُّلـي وتَعَـشُّقـي مـا ذا زمـانُ العِـشْقِ والأغْـزال

طـول الـنهار لـباب ذا مـن بـاب ذا أسـعى لعمـر أبـيك سـعي ظـلال

ويتفرد الحلي عن سابقيه بترفعه عن الشكوى المهرقة لماء الوجه، فبدا أكثر صلابة مع الإشارة إلى الأوضاع السياسية العامة بما فيها من اضطراب ونفاق، يذهبان بالعدالة الاجتماعية، يقول[4] :

خطـبٌ لـسانُ الحـال فـيه أبكـمُ و هـوى طـريقٍ الحـقُّ فـيه مُظلِـمُ

و قـضية صَـمَت َالقـضاة ُتـرفْعـاً عـن فـصلِها والخَـصمُ فـيها يَحكـمُ

---

[1] نفسه، ص 400

[2] نفسه، ص 401

[3] سيرة البطال: هي سيرة الأميرة ذات الهمة، نسبة إلى أبي محمد البطال، أحد الشخصيات الرئيسة في السيرة. وإليه تنسب السيرة التركية " السيد غازي البطال " وتعكس الأحداث نفسها التي تعكسها السيرة العربية " الأميرة ذات الهمة " حسنين، علي فؤاد، قصصنا الشعبي. القاهرة. دار الفكر العربي 1947ص 52. وإبراهيم، نبيلة - سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة. القاهرة. دار الكتاب العربي ص134

[4] الحلي، ص 65

وعلى الرغم من ذاك التباين فإن هذه المقدمة لا تستطيع أن تحمل سوى إشارة عابرة للتعبير عن الوجدان الفردي أو الوجدان الجماعي، لأنها ليست المنبر الملائم، إذا ما أخذنا بعين الاهتمام ارتباط المقدمة في الشعر العربي بقصيدة المدح، وما لتلك القصيدة من شروط لا تسمح بالإساءة إلى المتلقي، أو إفساد صفوته، ولهذا تشبثت القصيدة النمطية بالغزل وما شاكله.

12 – مقدمة رحيل الظعن:

إن المرجعية الفنية لهذه المقدمة تعود إلى المقدمة الطللية، فرحيل الظعن جزء من النسيب الذي تحتويه المقدمة الطللية، واستقلالها النسبي الذي حققته في العصر الجاهلي لم يدفع بها إلى صدارة المقدمات كما أنها لم تحظ باهتمام الشعراء في العصر العباسي، على الرغم من أنه شهد حركة تجديد واسعة على مستوى المقدمات الشعرية، وهاهي مرة أخرى في موقع هامشي في الشعر المملوكي، ولم تحقق غير /84،0/ من مجموع المقدمات، وذلك على لسان كل من الشاب الظريف والبوصيري.

ولعل أسباب ذلك التهميش تعود إلى أنها أكثر المقدمات عرضة للتجاوز، بسبب خصوصية وحداتها المعنوية الصغيرة المشكلة لنمطها العام، فهي، على خلاف أغلب المقدمات الأخرى، ترتبط بزمان ومكان محددين، وتحمل معها دلائلها البيئية وطابعها الخاص، وبالتالي فإن الابتعاد عن خاصيتيها الرئيستين: الزمان والمكان، سيؤدي إلى الابتعاد عنها، أو على أحسن تقدير، إلى إدماجها كإشارة رمزية ضمن مقدمات أخرى قادرة على استيعاب وحداتها المعنوية بعد ملاءمتها للوحدة الفنية للمقدمة والقصيدة والشاعر، وهذا ما رأيناه في الشعر المملوكي الذي رصدناه في هذا الشأن.

فالشاب الظريف في مقدمته يتجاوز المناظر الأساسية التي تشكل صورة رحيل الظعن، وهي:

الاستعداد للرحيل، وصف الهوادج، وصف النساء[1] إلى مناجاة ربة الهودج بعد استيقاف ركبه، وإبداء ولعه وحبه فيها، يقول[2] :

يا ربَّةَ الهودج المَحميّ جانبه	**إلامَ حبّكَ يُغريني ويُغري بي**
ظننتُ أنّ شبابي فيك يَشفعُ لي	**و أنّ جُودَ يدي يَقضي بتقريبي**

أما البوصيري فقد حافظ على نمطية المقدمة أكثر من سابقه، إذ تحدث عن الوداع والخيل والركائب المدماة ووصف نساء الهودج، بقوله[3] :

صَارتِ العيسُ يُرَجِّعْن الحَنينَا	**و يُجَاذِبْنَ مِنَ الشَوْقِ البَرِينَا**
دَامِيَاتٌ مِنْ حَفَى أَخْفَافِهَا	**تَقْطَعُ البِيدَ سهولا وحُزونا[4]**
و على طول طواها حرمت	**عشبها المخضر والماء المعينا**
أسَرَت ألبابنا لمَّا سَرَتْ	**تحمِلُ الحُسْنَ بُذوراً وغُصُونا**

إلى جانب تلك المقدمات الرئيسة والثانوية نجد ثلاث مقدمات نادرة هي :

ـ التهنئة بالعيد:

وهي من المقدمات الجديدة التي أتى بها شعراء العصر العباسي [5] ولكنها لم تلفت انتباه الشعراء بعد ذلك لارتباطها بالمناسبة. وكذا كان أمرها مع شعراء العصر المملوكي، فقد أتى منها ابن نباتة بمقدمتين، هنأ فيهما ممدوحه ويقول على البسيط :[6]

عيدٌ يعودُ إلى هذا الثَّنا العالي	**بِخادِمَيْ أُفْقِهِ يُمْنٍ وَ إِقْبالِ**

---

[1] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص 143

[2] الشاب الظريف، ص 55

[3] البوصيري، ص 209

[4] حزون، جمع الحزن: ما غلظ من الأرض. ابن منظور، م 13 مادة " حزن "

[5] عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص 204

[6] ابن نباتة، ص 387

مَطالِــعٌ بِــنُجوم الــسَّعْدِ حالــيَةٌ   على حِمىً بِبُذُورِ الفَضْلِ مِحْلالِ[1]

أ ـ الفخر:

يبدو أنه من المستهجن البدء بالفخر عند الممدوحين، إلا أن ذلك لم يمنع الشعراء من إشباع أناهم في الأغراض المناسبة، كلحظة الحديث عن وقعة حربية، ومن ذلك قصيدة الحلي في إحدى الوقائع التي يقول فيها: [2]

سلو بعد تسآل الورى عنكمُ عنّي   فقد شاهدوا ما لم يرَوا منكمُ منِّي

و على خلاف الإحساس بالذات الفردية، يفتخر الشاب الظريف بذاته الجماعية، من خلال انتمائه العربي الإسلامي، الذي قدم به قصيدته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ولا شك أن في ذلك تماهياً بنسب الرسول وعقيدته، يقول[3]:

أرض الأحبّة مِن سفْحٍ ومِن كُثُــبٍ   سقاكِ منهمُر الأنواء مِن كَثَــبِ[4]
و لا عَدتْ أهلكِ النائيْن مِن نفسِ الصِّـ   ـبا تحيةُ عانــي القلْــبِ مُكتئِــبِ
قومٌ همُ العَرَبُ المحميّ جارُهُــمُ   فلا رعــى اللهُ إلّـا أوجــهَ العَــرب
أعزّ عندي مِن سمعيْ ومِن بصريْ   و مِن فؤاديْ ومِن أهليْ ومِن نَشبي[5]

ب ـ الحث عن المسير:

بين المقدمة الطللية والمقدمة الدينية، أوجد ابن دقيق العيد مقدمته اليتيمة التي حث فيها الركائب على المسير نحو الديار المقدسة، مازجاً بين الحكمة والإشارات الدينية ومنازل الطلل، ومنها قول ابن دقيق العيد[6]:

---

[1] حالية ومحلال: من حال عليه الحول حولا، و حؤلا: أتى. ابن منظور، م 11 مادة " حول "

[2] الحلي، ص 27.

[3] الشاب الظريف، ص 51 — 52

[4] كثب، جمع الكثيب: التل من الرمل. الكثب: القرب. ابن منظور، م 1 مادة " كثب".

[5] النشب: المال والعقار. ابن منظور. م1 مادة "نشب".

[6] ابن دقيق العيد، ص 139

يـا سَـايراً نحـوَ الحجــاز مُــشمـِّـراً إجهـدْ فديـتُك في المـسيرِ وفي الـسرى[1]
و تـدرّعِ الـصبرَ الجمـيلَ ولا تكـنْ في مطلـبِ المجـد الأثـــيلِ مُقــصِّـرا[2]

إن النـسبة المـرتفعة للقـصائد الخاليـة مـن المقـدمات في الـدواوين المرصـودة في الجـداول الآتـية، تـشكك في مشروعية صـورة البـناء الهيكلـي، بخاصـة أن القـصائد تخلـت عـن تلـك الـصورة لخلـوها مـن العنـصر الـرئيس، وهـو المقدمة، ثم استدعى ذلـك خلـو القـصيدة مـن مفهـوم الـتخلص، كوسـيلة انتقال من المقدمة إلى موضوع القصيدة.

والمقدمـة كمـا رأيـنا هـي أبـرز عنـصر في نمطية القصيدة المدحية، والالتزام بها مـرتبط بـآداب مخاطبة الممدوح في المجالس الرسمية، أما التخلص لا يعد وحدة بنائية إلى جانـب المقدمـة أو الخاتمـة أو المـتن، وإنمـا وسـيلة ربـط بين الوحدات البانية، فهو يغـيب إن غابـت المقدمـة الـتي يـربط بيـنها وبـين غـرض القـصيدة، بالإضـافة إلى أنه عنـصر ربـط كباقـي عناصـر الـربط الأخـرى في القـصيدة العـربية كالتكرار والضمائر والأسماء والحروف...وغيرها.

ولا تـشكل الخاتمة أيضاً وحدة بانية مستقلة عن موضوع القصيدة، لأنها جزء مـنه، أو نهايـته أو خاتمـته، كيفما كانت، دعاء أو حكمة أو غير ذلك مما يلائم غاية الـشاعر وتـوجهه، ويـؤكد هـذا أنهـا لا تحـتاج إلى وسـيلة ربـط بيـنها وبـين موضـوع القصيدة.

من هذا المنطلق فإن صورة البناء الخارجي تشير إلى نمطين من القصائد: قصائد بمقـدمات، وقـصائد بـلا مقـدمات. تمثل الأولى نمطاً رسمياً، وتمثل الثانية نمطاً ذاتياً، وذلك في موقف الشاعر على أقل تقدير.

---

[1] السرى: سير عامة الليل. ابن منظور، م 14 مادة " سرا "

[2] الأثيل، يأثل أثولا. وتأثل: تأصل. ابن منظور، م 11 مادة " أثل "

نوع المقدمة	عدد المقدمات ونسبها عند كل شاعر في مجموع الدواوين التسعة																											المجموع العام للمقدمات	النسبة العامة للمقدمات
	البوصيري			الحلي			ابن خطيب داري			ابن دقيق العيد			الشاب الظريف			العسقلاني			ابن مكانس			ابن نباتة			ابن الوردي				
	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع		
الأطلال	3	30	18.65	5	341	18.75							1	4	6.25				1	16.6	6.25	3	1.25	18.75	3	❖❖	18.75	16	4.49
بكاء الشباب							1	2.44	4.16													22	12.15	91.66	1	16.66	4.16	24	6.74
التهنئة بالعيد																						2	1.10	100				2	0.56
الحث على المسير										1	100	100																1	0.27
الحكمة				7	8.97	87.5																1	0.55	12.5				8	2.24
الحنين				7	8.97	29.16	2	6.89	8.22				1	4	4.16	1	5	4.16				13	7.18	54.10				24	6.74
الخمرة				14	17.94	25	4	12.79	10													22	12.15	❖❖				40	11.22
الدين	4	40	100																									4	1.12
الشكوى				1	1.28	25							1	4	25							2	1.10	50				4	1.12
الطيف				3	2.84	15	2	6.89	10				1	4	5	1	5	5				13	7.18	65				20	5.61
الظعن	2	20	66.66										1	4	66.66													3	0.84
الغزل بالمذكر				11	14.1	44																14	7.72 ❖❖	56				25	7.02
الفخر				1	1.28	50							1	4	5													2	0.56

نـــــوع المقدمة	عدد المقدمات ونسبها عند كل شاعر في مجموع الدواوين التسعة																											المجموع العام للمقدمات	النسبة العامة للمقدمات
	البوصيري			الحلي			ابن خطيب داري			ابن دقيق العيد			الشاب الظريف			العسقلاني			ابن مكانس			ابن نباتة			ابن الوردي				
	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع	ع	ن ف	ن ع		
النسيب	1	10	0.56 ❖❖	25	22.05	14.12	18	62.06	10.16				19	76	10.72	18	20	10.16	5	2.22	2.82	89	49.17	50.28	2	22.22	1.12	177	49.71
الوصف				4	5.12	66.66	2	6.89	22.22																			6	1.58
مجموع المقدمات الشاعر الواحد	1			78			29			1			25			20			6			181			6			356	

(ع) عدد المقدمة الواحدة عند كل شاعر

(ن ف) نسبة كل مقدمة قياسا بمجموع مقدمات الشاعر

(ن ع) نسبة كل مقدمة قياسا بمجموع مثيلتها عند الشعراء جميعا

العرض	العدد	النسـبة
إخوانيات	48	13.59
اعتذار	5	1.41
تحريض	4	1.13
حنين	3	0.84
خمرة	23	6.51
دهـرية اجتماعية	14	3.96
رثاء	60	16.99
زهد	7	1.98
عتاب	4	1.13
غزل	81	22.94
فخر	5	1.41
مـدح وتهنئة	49	13.88
مـديح نبوي	19	0.83
ملـح ونوادر	4	1.13
هجاء	9	2.54
وصف	18	2.59

الجدول (p)

يبين الجدول عدد القصائد المبتورة (الخالية من المقدمة) في كل عرض ونبت في الشعر المملوكي.

نـوع المقدمة / العرض	الأطلال	بكـاء الشباب	التهنئة بالعيد	الحث على المسـير	الحكمة	الحنين	الخمرة	الدين	الشكوى	الطيف	الظعن	الغـزل بالمذكر	الفخر	النسيب	الوصف	مجمـوع المقدمات في الغرض	النسـ المئوية
إخوانيات		1			1	1										3	.84
اعتذار												1				1	.28
تحريض					1				1					1		3	.84
دهـرية اجتماعية	2															2	.56
رثاء					5											5	.40
شكوى														1		1	.28
مدح	9	21	2		1	22	40	1	3	20	1	24	1	164	5	314	8.2
مـديح نبوي	5	2		1				3			2		1	11	1	26	.30
وصف						1										1	.28
مجمـوع كـل مقدمة في الأغراض	16	24	2	1	8	24	40	4	4	20	3	25	2	177	6	356	

دول نسب ارتباط المقدمات بالأغراض الشعرية

الفصل الرابع

التركيب وعناصر الربط في القصيدة

- متواليات ثانوية
- متواليات الموضوع
- متواليات اكتنازية

إن الخلق التركيبي للقصيدة العربية في الوعي النقدي العربي، بالإضافة إلى المعيارية التي اتسم بها ذلك النقد دفعا إلى البحث عن التناسب بين العناصر الخارجية للقصيدة، والتناسب بين المقدمة والغرض في الدرجة الأولى. فإن كان غرض القصيدة هناء فيجب أن تكون المقدمة هناء، وإن عزاء فعزاء.[1] ولكي يتخلص النقاد من الإحساس بالقطيعة القائمة بين أجزاء القصيدة، على الرغم من كل ما قالوه عن التناسب بين المقدمة والغرض، طالبوا الشاعر بحسن التخلص. إلا أن بعض أعمدة النقد العربي القديم عمقوا النظر في بناء القصيدة، دون أن يخرجوا عن إطار الوعي النقدي التركيبي في هذا الشأن وطرحوا التناسب الكلي للقصيدة، انطلاقاً من وعي نقدي متطور أدرك أن للقصيدة بناء داخلياً يجب أن يحقق الانسجام والتناسب أيضاً إلى جانب البناء الهيكلي. ولكن تلك النظرة لم تعط ثمارها القيمة بسبب إغراق أصحابها بمفهوم الترابط، وربطه بالرسائل البليغة، وفي ذلك يقول ابن طبا طبا: « أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفهما، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها واحدة في اشتباه لأولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ».[2]

---

[1] ابن الأثير، ضياء الدين – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة مطبعة البابي الحلبي 1939 ج 2 ص 236

[2] ابن طبا طبا، محمد أحمد العلوي – عيار الشعر. تحقيق طه الجابري. القاهرة 1953 ص 126 – 127

وبـدا حـازم أكثـر وعـيا بقـدرة ذلـك التناسـب علـى خلـق وحـدة كلـية في القـصيدة، تـبدأ مـن لحظـة التفكير في القـصيدة وبـناء فصولها الهندسية القائمة على علاقـة التسلـسل المنطقـي فيما بيـنها مما يجعل من القصيدة كتلة واحدة يفضي أولها إلى نهايـتها دون تـناقض، والفـصل يستقل بنفسه، ويؤدي في الوقت نفسه إلى أخيه بترابـط دلالـي يخـدم بـناء القـصيدة ككـل « اعلـم أن الأبـيات بالنـسبة إلى الـشعر المنظوم، نظائـر الحـروف المقطعـة مـن الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائـر الكلـم المـؤلفة مـن الحـروف، والقـصائد المـؤتلفة مـن الفصول نظائر العبارات المؤتلفة من الألفاظ».[1]

ويـشذ عـبد القاهـر الجرجاني عـن مفهـوم التناسـب الـذي يتبـناه الـنقد العربي القـديم في تـرابط القـصيدة، ويكـاد يحقـق مـا يـبحث عـنه الـنقد المعاصر في القـصيدة العـربية من منهجية الرؤية النقدية في دراسة الشعر، بوصفه مجموعة علاقات داخلية مـن خـلال نظـرية الـنظم التي يربط فيها بين الألفاظ والمعاني ربطا دقيقا « واعلم أن مـا هـو أصـل في أن يـدق النظـر، ويغمـض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تـتحد أجـزاء الكـلام، ويـدخل بعـضها في بعـض ويشتـد ارتبـاط ثـان منهـا بـأول، وأن يحـتـاج في [الجملـة] إلى أن تـضعها في الـنفـس وضـعـا واحــدا، وأن يكـــون حالك فيها حال الباني». [2]

غـير أن مقـصدية عـبد القاهر الإعجازية، وعدم بحثه في القصيدة العربية وجه الفائـدة مـن آرائـه وجهـة أخـرى، لم تـسمح بتـشكيل رؤيـة شـاملة لبـناء القـصيدة العـربية، تقـوم على تحليل المستوى التركيبي (صورة النحو) ودورها في خلق وحدة القصيدة، وإنما وضعتنا أمام نماذج لا تتجاوز وحدة الجملة ووحدة البيت أو البيتين.

أمـا الـنقاد المعاصـرون، فقـد نظـروا إلى القـصيدة بمـستويين: مـستوى خارجـي، ومـستوى داخلـي. قـال الـذين نظروا من زاوية المستوى الخارجي بتفكك القصيدة العربية وتخلخل بنائها، وتعود الأسباب إلى ثلاثة عوامل تلخص مواقف النقاد العرب:

---

[1] القرطاجني، ص 287

[2] نفسه، ص 287

1 – الخلق الفني للقصيدة. يقول عمر الدسوقي : هو « عند العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كل منها تام ومستقل بنفسه ، ولا يربط بينها غاية أو انسجام أو إتقان ، اللهم إلا وحدة العقل الذي أبدعها ». [1]

2 - نشأة القصيدة وتطورها : بنى الشاعر العربي في مرحلته المبكرة المقطوعة الشعرية المعبرة عن إحساسه بمحيطه البيئي ، وحين انتقل إلى بناء القصيدة لم يتخل عن الشكل الأول ، وإنما جعله القاعدة الأساسية في بناء القصيدة ، وربط بين المقاطع بعبارات التخلص دون أن يهتم بالخلل الحاصل بين المقاطع في القصيدة الواحدة. [2]

3 – البيئة الجاهلية وطبيعة الجاهلي. يقول أدونيس : « إن القصيدة الجاهلية لا تنمو ولا تبنى وإنما تتفجر ، وتتعاقب ، والشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية ، حسي ، غني بالتشابه والصور المادية ، وهو نتاج مخيلة ترتجل ، وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بفطرة ودون ترابط ». [3]

تلخص العوامل الثلاثة الموقف من " تفكك القصيدة العربية " مستندة إلى العقل الجاهلي ومحيطه البيئي ، ويستند أصحاب تلك التوضيحات إلى الرؤية الخارجية للقصيدة ، على الرغم من أن الأجزاء السطحية للقصيدة العربية ليست دائما متباعدة في مقصديتها ، وفي أبعادها النفسية ، هذا إذا لم ننظر إلى البناء الداخلي وماله من دور فعال في تحقيق الوحدة والانسجام بالإضافة إلى دوافع البحث عن الوحدة في الاختلاف والترابط في التنوع ، وهذا ما قد تكشفه القصيدة العربية في مستوياتها البانية.

أما النقاد الذين نظروا إلى القصيدة من حيث بنيتها الداخلية ، وعناصر الوحدة في مقاطعها المتعددة فقد تاهوا في منعرجات البحث عن نوع الوحدة

---

[1] الدسوقي ، عمر – النابغة الذبياني. القاهرة. مطبعة النهضة المصرية 1949 ص 320

[2] حسين ، سيد حسني ، الشعر الجاهلي. مراحله واتجاهاته الفنية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف 1971 ص 28

[3] أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ط 2. بيروت ، دار العودة 1979 ص 42

وموقعها وتسميتها، ويمكن أن نرى ذلك في تنوع التسميات الآتية " الوحدة الداخلية " : " الوحدة العاطفية " ، " وحدة الإحساس ووحدة الصورة " ، " وحدة الصراع بين الحياة والموت " ، "الوحدة الحيوية " ، " وحدة حيوية العمر القصير " ، " وحدة الموضوع " ، " الوحدة النفسية " ، " الوحدة الموسيقية " ، " الوحدة العضوية " ، " الوحدة الإيحائية " ، يدل هذا التعدد على ما يأتي :

أولا : يسيطر على النقاد هاجس البحث عن وحدة ما في الشعر الجاهلي ، دفعا لمقولة التفكك في الشعر العربي ، ودفاعا عن الثقافة العربية في وجه عالمية الأدب الغربي الكلاسيكي.

ثانيا : الحيرة في موقع الوحدة وطبيعتها ، أمام واقع شعري تعلن قراءته السطحية تفككه الخارجي.

ثالثا : عدم القدرة على قراءة النص الشعري قراءة محايدة تنطلق من النص لتحليل مستوياته البانية.

وكانت نتيجة ذلك أراء متعددة لا تبرهن معظمها على الوحدة المطروحة برهنة علمية نابعة من شفرة النص ، بالإضافة إلى أنها لغة غامضة غير محددة ، إلا أننا نسجل هنا قبل أن يجرفنا التعميم أهمية بعض الدراسات في هذا الإطار. ونشير بشكل خاص إلى بحث سعيد الأيوبي" عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي [1] " لأنه بدخوله إلى البنية التركيبية في القصيدة الجاهلية حاول ملامسة الترابط في الشعر الجاهلي ، عبر الصورة النحوية والبلاغية والهيكلية والموضوعاتية.... وغيرها.

إن وحدة النص جزء من شعريته ولا يمكن الحديث عنها في إطار التفكك والتنافر. وبالتالي فمن البدهي أن نقول بدءا إننا مادمنا اتفقنا على أن القصيدة العربية الكلاسيكية هي فن شعري ، فإننا أقررنا مسبقا بشعريتها ، وتوافر الوحدة

---

[1] الأيوبي سعيد – عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي – الرباط - مكتبة المعارف. الباب الأول والثاني

فيها ، إلا أن القضية تكمن في ملامسة العلاقات التي تحقق ذلك ، وليس في إيجاد العنصر اللاحم بين المواضيع المتنافرة في القصيدة العربية ، خاصة أن وحدة العمل الفني لا تعني انسجام الموضوعات فقط وإنما هي النسغ الذي يعطي القصيدة مشروعيتها الفنية ، وهذا يتشكل من تضافر جميع المستويات البانية للقصيدة ، أي أن الوحدة هي نتاج علائقي يخلقه الشاعر خلال ممارسته للنشاط اللغوي ، فاللفظ « وحده هو الذي يعبئ ويحدد التقنية ويحقق الأثر ، فالقصيدة التي تنقسم سطحيا إلى مناطق من الأغراض هي في الحقيقة متوالية من التجارب اللسانية يقوي دعمها التنظيم الصوتي للبيت وتدور حول حوافز سرعان ما تكتسحها وتنزلها منزلة دونية. ومحل أقسام القصيدة التي أبرزها النقد يحل تمفصل للغات تشكل جوهر القصيدة وتبين بنيتها الحقيقية ». [1]

أما إذا تحدثنا عن ذلك. فإننا نبحث في جزء سطحي من القضية النقدية لا يمس جوهر التجربة الشعرية ، كما أنه يعني أننا نرى النص قطعا منفصلة ، وهذا ما وقع فيه النقد العربي عموماً ، حين ألح في حديثه عن القصيدة العربية على مسألتين : تناسب المقدمة مع الموضوع ، ووسيلة التخلص ، أداة ربط بين الموضوعات المتنافرة أو المتباعدة ، كالغزل والمدح والوصف إلى آخره.

ولا يشكل البحث في تينك المسألتين خطأ بحد ذاته وإنما يكمن الخطأ في دلالة ذلك على أن القصيدة مطلب موضوعاتي ليس أكثر ، وبالتالي نستطيع التخلص من ذلك الخطأ دون أن نهمل بحث المسألتين لو نظرنا إليهما ، جزءا من أداة شعرية فعالة ، تعمل مع العناصر العميقة بتضافر لتحقيق الوحدة الشعرية. أي أنهما جزء من بناء شامل ، يتطلب كشف علاقاته الشعرية منهجا جديدا ورؤية نقدية تجسد ذلك التضافر بين العناصر وتكشف نتائجه الفنية.

إن أول ما يجب أن تتمثل به الرؤية المنهجية الجديدة في هذه القضية النقدية هو أن النص يحقق مشروعيته في الوحدة ، من خلال التواصل على المستويين :

---

[1] ابن الشيخ ، جمال الدين - الشعرية العربية. ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي. ط1. المغرب – دار توبقال 1996 ص 177

المفهومي والعاطفي، وأن الوصل والانقطاع، المجسدين للمستويين، ليسا عيبا، أو سمة في نص ما إلا بقدر ما يحققانه من فاعلية شعرية، يضاف إلى أنهما، أداتان شعريتان فاعلتان، مثلهما، مثل بقية الأدوات الشعرية، تعيدان تشكيل الرؤية النقدية للنص الشعري، ويتجلى ذلك في أعلى مستوى إذ تتم رؤية الأداتين في إطار شامل يكشف ماهية النص الشعري، بوصفه انحرافا عن النثر، والجملة الشعرية داخل النص الشعري الواحد هي انحراف عن المعيار السياقي، والوصل انحراف عن مستوى سابق له في الشعر. والانقطاع انحراف عن الوصل....

إلا أن ذلك الانحراف هو شعري في جوهره وفني في تكوينه، وإلا حوّل الوصلُ الشعرَ إلى نثر وفقد دوره الفني في الفاعلية الشعرية، وتحول الانقطاع الفني إلى انقطاع إبهامي يستحيل به التواصل على المستويين: المفهومي والعاطفي.

إن ذلك المبدأ لا يمس المستوى السطحي للظاهرة الشعرية ولا يرتبط بالرؤية الموضوعاتية للشعر. وإنما يمس مستويات بناء القصيدة كلها بخاصة التركيبين: النحوي والبلاغي، فالانحراف بصيغتيه المبسطتين: الوصل والانقطاع يمس كما رأينا الصورة الجزئية والصورة الكلية للقصيدة ويدخل في تركيب اللغة الشعرية بشكل كامل، ولذلك فإن البحث في مبحث مستقل عن الوحدة في هذا الشعر أو ذاك غير مشروعة إذا كانت جزءا من دراسة شاملة للبناء التركيبي كما هو الأمر في بحثنا. لأننا حينئذ سنتحدث عن الوحدة الموزعة في فصول متعددة ولا مشروعية منهجية في ذلك.و حتى لا نقع في ذلك المحظور سنتلمس هنا ما غاب عن المباحث السابقة من خلال الحديث عن درجة من درجات انقطاع المتواليات الفكرية لكشف الوحدة في الانقطاع حيث « الأساس العميق لكل شعر [1]» محققين بذلك التواصل مع منهجنا، دون أن نحقق انقطاعا مع النقد العربي القديم في نقطتين هامتين هما: التناسب بين المقدمة والموضوع؛ والتخلص، وسيلة للربط في القصيدة العربية.

---

[1] كوهن، ص 170

ونحدد المتواليات بأنها وحدات فكرية مقطوعة عن تاليتها على المستويين: العلائقي والمفهومي، وقد تتمثل في جملة صغيرة أو بيت شعري أو مقطع. وهي دالة بالمعنى الإشاري الفاعل في خلق بؤر التوتر الشعري، وهي مهيمنة بالمعنى الوظيفي على بقية المتواليات الأخرى في النص.

تعمل تلك المتواليات في مستويين: الوصل والقطع. يهيمن الأول على الخطاب العلمي ويسمه بالتسلسل الفكري والترابط الدلالي. ويهيمن الثاني على الخطاب الشعري، دون أن يفقد ذلك الخطاب المستوى المفهومي، فبدونه يستحيل الخطاب إلى خطاب معلق مفكك لا يحمل صفة الخطاب الأدبي. ويعود ذلك إلى أن الخطاب العلمي خطاب سردي تترابط فيه المتواليات من خلال الانسجامين: الصرفي والنحوي، على مستوى الوحدات الصغرى، والانسجام المنطقي على مستوى الوحدات الكبرى. بينما يعوض القطع، في الخطاب الشعري، المستوى المفهومي المفقود بالمستوى العاطفي، من خلال خلق مناخ عاطفي واحد للمتواليات الفكرية. وذلك بإعادة المعنى بعد نفيه عن طريق الإسناد المضمر الذي ترتبط به المتواليات، ويتمثل أساسا في البنية الدلالية التي تنتمي إليها المتواليات، أي أن المستوى المفهومي يعود إلى المتواليات المنقطعة من خلال المستوى العاطفي، أي من خلال إعادة الوحدات إلى مجال خطابي واحد، وتشكل فكرة واحدة موضوعها المشترك، وتكون بذلك كل المتواليات هي مسندات إلى تلك الفكرة وأجزائها المشكلة لها، وهي تمثل في الخطاب العلمي العنوان. ويعود ذلك إلى أن الخطاب الشعري يرفض النسق التركيبي والتواصل الممتد، فهو ينبني على وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه «تكسير البنية وإعادة التبنين ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ [1]»

تتشكل المتواليات الدالة في الشعر المملوكي من ثلاث صور:

---

[1] نفسه، ص173.

الأولى: متواليات ثانوية. تتشكل على حساب موضوع القصيدة، بوصفه المركز القار للمتواليات في القصيدة، وأهم مظاهرها في الشعر، المقدمة الشعرية واستطراد الحشو. تمثل المقدمة مثالا للقطع الذي يمارسه الشاعر من خلال انتماء كل من المقدمة والموضوع إلى مجالين خطابيين منفصلين: غزل، مدح. ويمثل استطراد الحشو شكل القطع الداخلي المنبت، خطابا ثانويا، من امتداد الوصل في المركز القار.

الثانية: متواليات موضوعاتية: تتشكل من تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة.

الثالثة: متواليات اكتنازية: تتمثل بالجمل القصيرة المعبرة عن عالم مستقل نسبيا عن المتواليات التالية ومتصلة في الوقت نفسه بالمتوالية الكبرى المتشكلة من مجموع المتواليات الاكتنازية، أي المركز القار.

8 ـ المتواليات الثانوية:

أ ـ المقدمات الشعرية: تتألف القصيدة العربية ذات النمط الرسمي من متواليتين كبيرتين تشملان الوحدات الجزئية في النص الشعري، هما المقدمة والمتن. ينتمي كل منهما أحيانا إلى عالمين مختلفين: الطبيعة والإنسان / أو الحيوان والإنسان، وقد ينتميان إلى عالم واحد ولكن لكل منهما موضوعه الخاص: غزل x مدح.

خلفت المتواليات في القصيدة انقطاعا لم يهتم بربطه شعراء العصر الجاهلي إلا بعبارات ضعيفة مثل (دع ذا) ولا يعود ذلك إلى ضعف فني وإلا لما مثلت قصائدهم معيارا للشعر العربي فيما بعد. بالإضافة إلى أن قصائد الشعر الجاهلي تعج بعناصر الوحدة والربط في مستوياتها المتعددة[1].

إلا أن النقاد العرب المؤمنين بأن القصيدة يجب أن تكون مترابطة ومتسلسلة كالرسالة البليغة وجدوا في ذلك عيبا وقالوا بضرورة التناسب بين المقدمة والموضوع

---

[1] الأيوبي، البابان، الأول والثاني.

وبحسن التخلص. ووجدوا ضالتهم في شعر المحدثين الذين نحوا ذلك المنحى في الشعر، واهتموا بسبك القصيدة وترابطها الخارجي حتى أبدعوا في طرق التخلص من موضوع إلى موضوع. يقول الخفاجي « من الصحة صحة النسق والنظم وهو أن يستمر المؤلف في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى أخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه. ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقا بكلامهم في المدح لا ينقطع عنه، فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة وإنما كان أكثر خروجهم من النسيب إما منقطعا وإما مبنيا على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها ».[1]

وفي إطار ذلك التناسب يلفت انتباهنا موقف حازم فهو لا ينكر التناسب وحسن التخلص وإنما يكشف الفاعلية الشعرية في تعدد المتواليات وانتقال الشاعر من عالم إلى أخر، لأن النفس جبلت على « أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه »[2]

ولذلك يفضل القصائد المركبة من جملة أقسام أو أغراض تتصل فيما بينها اتصال تخلص: وهنا تكمن الفاعلية الشعرية، في القطع القائم بين المتواليات الثانوية في القصيدة العربية، وحسن التخلص ضمن ذلك الإطار لا يلغي تلك الفاعلية لأنه لا يلغي التعارض بين الخطابين المختلفين في المتواليتين، وإنما يمهد إلى الانتقال من متوالية إلى أخرى تخفف من وقع القطيعة، خاصة أن الذوق الشعري العام بعد العصر الجاهلي بدأ يبحث عن التسلسل والتواصل الممتد في الشعر العربي

ويصل ذلك التسلسل في الشعر المملوكي إلى درجاته القصوى ويكاد أن يختفي معه القطع بين المتواليتين الكبيرتين: المقدمة والمتن. فقد حاول الشعراء أن يمزجوا بين المقدمة والموضوع بمجموعة من العناصر نجد من أبرزها:

---

[1] الخفاجي، ابن سنان - سر الفصاحة – تحقيق عبد المتعال الصعيدي. القاهرة 1952 ص 315

[2] القرطاجي، ص 245

ـ **اللغة**: لكي يقرب الشاب الظريف بين المتواليتين المنتميتين إلى موضعين مختلفين: الغزل والمدح، قرب بين الخطابين المنقطعين بنسج خيوط داخلية للوصل، تتمثل باللغة المقربة لعالم الممدوح في المقدمة الغزلية، ولارتباطها بطبيعة عمله، بوصفه قاضي القضاة، يقول: (1)

صـدُودك هـل لـه أمـدٌ **قـريـبُ**	و وصـلك هـل يكـون ولا رقـيبُ
قـضاةَ الحـسْن مـا صُـنعي بطـرْفٍ	تمنَّـى مـثلَهُ الرّشـأُ الـرّبيْـبُ
رَمـى **فأصـابَ** قلبـيْ باجـتـهـادٍ	**صـدقتمْ**، كـلُّ مجـتهدٍ مُـصيبُ
بـأيِّ حَـشاشةٍ وبـأيِّ طَـرْفٍ	أحـاولُ في الهـوى عيْـشاً يطـيبُ
و هـذي فـيك لـيس لهـا **نـصيْرُ**	و هـذا مـنك لـيس لـه **نَـصيْـبُ**

كما نلاحظ لا تبتعد المفردات المخطوطة عن عالم القاضي، العدل والنصر والحق، وهي مفردات أدخلها الشاعر في لغته الغزلية لتخفيف حدة القطع إلى جانب العناصر الأخرى.

الضمير: لقد شاع في شعر العصر المملوكي استخدام ضمير المخاطب المذكر في المقدمات الغزلية. وربما كان للغزل بالمذكر دور بارز في ذلك. ولهذا الضمير قيمة فنية عالية من حيث قدرته على التلون بين مخاطبة المذكر ومخاطبة المؤنث، ومخاطبة الممدوح، إطارا " ثالثا تأويليا "، مما يجعل القصيدة تتسلسل دون انقطاع مباغت، لقدرته على المزج بين المعاني والموضوعات. يقول ابن نباتة(2):

لامُ العِذارِ أطالتْ فيك تَسهيدي	**كأنَّها لغراميْ لامُ توكيدِ**
و خلفَ وعدِك خُلْقٌ منك أعْرِفُهُ	**فليتَ كان التَّجافي منك موعودي**

يمدح الشاعر في قصيدته الملك المؤيد، ويقدم بمقدمة غزلية يخاطب فيها محبوبه، إلا أن صيغة المخاطب فيها تسمح للمتلقي بتخفيف مدة الفصل بين الغزل

(1) الشاب الظريف، ص 33

(2) ابن نباتة، ص 126

والمدح، خاصة إذا ترافق ذلك مع تلاقي المعاني، وتقاطعهما، وغالبا ما يعمد الشاعر إلى ذلك لتعميق الصلة بين المقدمة والموضوع.

ـ الربط بين المعاني الجزئية وظروف خلق القصيدة وارتباط ذلك بالممدوح:

و هذا يعزز الترابط بين المقدمة والموضوع في القدرة على خلق جو عاطفي واحد، قال العسقلاني مخاطبا الملك الأشرف[1][2]

صبٌّ للقياك بالأشواق مَعمودُ	**فقيْدُ صبْرٍ عنِ الأحبابِ مَفقودُ**
ناء عنِ الأهلِ والأوطانِ مغتربٌ	**و واجدٌ مالهُ في الصّبْرِ موجودُ**

لقد مزج الشاعر بين حنينه لملاقاة أهله وبين شوقه لملاقاة الممدوح مما مهد لخطاب متصل ممتد بين المقدمة والموضوع خلف الخطابين المنفصلين في المتواليتين المذكورتين.

استقاء المعاني في المتوالية الثانوية (المقدمة) من متن القصيد وتوظيف ذلك في إطار الغزل أو الحنين في المقدمة، وربطه بالموضوع لخلق خطاب، خفي خلف القطع المعلن في القصيدة بين مقدمتها ومتنها، ومن ذلك المعاني التي طرقها الحلي في قصيدته التي يمدح فيها الملك الصالح، ويعتذر له عن انقطاعه عنه، وذلك على الطويل[3]:

لَيالِي الحِمَى مَا كَانَتْ إلاّ لآلِيَا	**وَجِيدُ سُرُورِي بِانْتِظَامِكَ حَالِيا**
فرنق منك الدهرُ ما كَان ريقا	**وكّدَّرَ مِنْكَ البُعْدُ ما كَان صَافِيا**
وقد كنتُ أخْشى مِنْ تَجافِي أحِبَّتي	**فلما فقدْناهُم، وَدِدْتُ التَّجافِيا**
ومَنْ لي بِصَدٌّ منهُمْ وتَجَنُّبٍ،	**إذا كان مِنَّا مَنزلُ القومِ دانيا[4]**

---

[1] الأشرف إسماعيل أحد ملوك بني رسول في اليمن. ولي الحكم سنة (778 هـ) إلى حين وفاته سنة (803هـ) الزركلي، م 1 ص 309

[2] العسقلاني، ص 119

[3] الحلي، ص 185

[4] رنق: كدر. ابن منظور، م 10 مادة " رنق "

يلاحظ القارئ بسهولة إمكانية الربط القائمة بين اعتذار الشاعر وانقطاعه عن مواصلة الممدوح وبين اختياره المقدمة، للحديث عن الهجر والصد وبعد الديار. ولعل ذلك يتضح بمراجعة القصيدة كاملة في الديوان، لارتباط المعاني. بمتوالياتها المتعددة.

وربما تجلى ذلك بشكل أوضح في قصائد المديح النبوي؛ فالتطور الذي أصاب مقدماتها انطلق من محاولة الشعراء ربط الخطابين المنفصلين في المقدمة والمتن بخطاب خفي واحد يقوم على المعاني الدينية، ومن ذلك قصيدة البوصيري[(1)] :

أمِــن تذكُّــرِ جــيرانٍ بــذي سَــلَم　　مزجتَ دمعاً جرى مِنْ مُقلَةٍ بدَمِ[(2)]

- **حسن التخلص:** هو أن يأخذ الشاعر« في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى أخر غيره، وجعل الأول سببا له، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلاما، ويستأنف كلاما آخر بل يكون جميع كلامه كأنه أفرغ إفراغا [(3)]»

تنوعت أساليب التخلص وتعددت اطرادا مع اهتمام الشعراء بوحدة القصيدة.

و تجاوزت الجسر اللفظي " د ع ذا " الذي كان يلجأ إليه الشاعر الجاهلي إلى استخدام مجموعة كبيرة من الأساليب البلاغية والنحوية..

وقد اهتم الشاعر المملوكي بتلك الأساليب وخفف من الاقتضاب، قياسا إلى عناصر الوحدة والربط في القصيدة بشكل عام، إلا أنه لم يعط لمجموع الأساليب البلاغية والنحوية درجة متساوية من الأهمية، بل فضل بعضها على بعض، فأكثر من التشبيه والتورية على حساب الجناس والطباق وغيرهما من الأساليب البلاغية، كما أكثر من الأساليب البلاغية على حساب الأساليب النحوية. ومن تلك الصور نذكر:

---

(1) البوصيري، ص 190

(2) ذو سلم: واد على طريق البصرة إلى مكة. الحموي، ياقوت م 5 ص 112

(3) ابن الأثير، ج 3 ص 121

التدرج: هو تدرج الشاعر في صياغته وأسلوبه تدرجا فنيا، بحيث يبين عما به تدريجيا، ولا يفاجئك بمعناه، بل إنه يمزج بين المعاني حتى تكاد تكون واحدة، ومن ذلك قوله[1]:

يــــا ســــايرا نَحْوَ الحِجَازِ مُشَمِّراً	**اجهَدْ فَدَيْتُكَ في المسِيرِ وفي السُّرى**
وتَـدَرَّعِ الصَّبْرَ الجميلَ ولاتكُن	**في مطْلبِ المَجْدِ الأثيل مُقَصِّرا**
إقْصِدْ إلى حَيْثُ المَكارِمُ والنَّدَى	**يَلْقَاكَ وجْهُهُما مُضِيئا مُقْمِرا**
و إذا سَهِرتُ اللَّيْلَ في طَلَبِ العُلا	**فَحَذَار ثُمَّ حَذَار مِنْ خُدَعِ الكَرى**
إن كلَّت النُّجُبُ الرَّكائِبُ تارة	**فأعدلها ذكر الحبيب مكررا**

يخرج الشاعر من مقدمته في الحث على المسير إلى المديح النبوي بتدرج يمزج بين الخطابين في اللغة والدلالة.

التشبيه: يأتي التشبيه في الدرجة الثانية بعد التدرج من حيث كثافة الاستخدام في التخلص، ويأتي في الدرجة الأولى بين الأنواع البلاغية الأخرى، ولعل فيه من السهولة واليسر ما يبرر استخدامه الكثيف، بالإضافة إلى انتشاره، محسنا بلاغيا في القصيدة بشكل عام، وهذا يسهل تقبله وتذوقه، ومنه قوله[2]:

حكمتْ فجارتْ في القلوب لحاظُهُ	**كأكفِّ نجْمِ الدين في أموالِهِ**

شبه حكم اللحاظ في القلوب، كحكم أكف نجم الدين في أمواله. وبذلك تخلص من الغزل إلى المدح.

التورية: هي إيراد لفظ يحتمل معنيين: أحدهما قريب وهو المورى به، والآخر بعيد وهو المورى عنه، ويكون البعيد هو المقصود[3] وقد أكثر منها شعراء العصر المملوكي حتى غدت عنوان مدرسة شعرية مستقلة، واستخدمها الشعراء وسيلة

---

[1] ابن دقيق العيد، ص 139 – 140

[2] الحلي، ص 130

[3] الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب – شرح عصام شعيتو. ط 1. بيروت 1987 ج 2 ص 39

للتخلص بخاصة أنها تحمل رابطا خفيا بين الخطابين: الغزلي والمدحي. ومن ذلك قول العسقلاني: [1]

عَمـري لَـئِنْ تـاهَ الحبـيبُ بحسنِهِ	فالعاشـقُ المهجـورُ تـاهَ بـسَعْدِهِ
ألـسيّدُ الرَّاقـي علـى أنْظـارِهِ	شـرفاً فكـيفَ رُقِـيُّهُ عـن ضِـدِّهِ[2]

إن قول الشاعر "بسعده" تورية بالسعد الذي هو الهناء عن لقب الممدوح، وهو سعد الدين[3] وهذه تورية خلصت الشاعر من الغزل إلى المدح.

الحوار: إن وظيفته المحافظة على وحدة الكلام، ولم أطرافه بموضوع يريد الشاعر إظهاره أو الدخول فيه، وهو وسيلة للتخلص، لما فيه من قدرة على إظهار الموضوع المراد الدخول فيه ومن ذلك هذا الحوار الرابط بين المقدمة والموضوع، يقول البوصيري: [4]

فمَنْ مُخبريْ ماذا السرورُ الذي سرى	فلابـدّ حـتماً أنْ يكـونَ لـه نَـبَـا
فقالـوا: أعـادَ اللهُ للنّاسِ فخرَهُـمْ	ولـيّاً إلى كـلِّ القلـوبِ مُحبَّـبَـا
فقلتُ: أفخرُ الدين عثمان؟ قال لي:	بلى!؟ قل له أهلاً وسهلاً ومرحبا[5]

أسلوب النداء: لا يعد من الوسائل الشائعة إلا أنه يرفع من الوتيرة الشعرية، ويدخل المتلقي في خطاب آخر يتجاوز الأول، ومنه قول ابن نباتة[6]:

---

[1] العسقلاني، ص 207 – 208

[2] الأنظار: جمع نظير لا جمع نظر، ومراد الشاعر بالصند، من ليس نظيرا. والبعيد أنه جمع نظر، ففيه تورية عن مناصب الممدوح من نحو "نظر الخاص" و"نظر الجيش" وهما من المناصب المشهورة في ذلك العصر. العسقلاني، ص 208

[3] هو سعد الدين إبراهيم بن عبد الرزاق الإسكندري، كان ناظر الخاص، وناظر الجيش وكاتبا، توفى سنة (837 هـ).العسقلاني، ص 208

[4] البوصيري، ص 48

[5] فخر الدين عثمان: كاتب الملك الكامل. توفى سنة (629 هـ) المقريزي، تقي الدين – السلوك في معرفة دول الملوك – نشره محمد زيادة. القاهرة. دار الكتب المصرية 1963 القسم 1 ج 1 ص 244

[6] ابن نباتة، ص 305

لَــوْ نَـــسيَتْ عيـــناي إنــسانَهَــا   مــا نَسيَتْ ليلــيْ علــى الأجْــرَعِ[1]
وغفلـــةَ الواشـــيْنَ عـــن وَصْـــلنا   ونحــن كالـــوا جـــدِ في مَـــضْجَـعِ
يـــا مُقلـــتيْ بالوصْـــلِ قـــرِّيْ ويـــا   مَدائحـي في ابــن حَمــيْدٍ ارْتَعــي[2]

القسم: واحد من الأساليب النحوية التي شاع استعمالها في التخلص، بغية التخفيف من حدة المفاجأة في الانتقال من موضوع إلى آخر، ومنه قول العسقلاني[3]:

سقى الله دهرا كان للشمل جامعا   به منهل الرضوان للجمع شامل
وأقسم أيمانا بحق محمد   لقد أوحشتني منه تلك الشمائل

تخلص الشاعر من الغزل إلى المدح، بالقسم في البيت الثاني.

1/ب استطراد الحشو: هو في علم البلاغة مذهب بلاغي صرف، يصرف به المتكلم كلامه عن وجهه الأول إلى وجه آخر، لداعية تدعو إليه، من تشقق الفكرة وانشعاب الطريق بها، ثم يعود بالكلام إلى مقطعه الذي كان انتهى إليه بعدما يبلغ بالاستطراد ما يريد[4] ومنه الاستطراد في وصف الليل في البيتين التاليين للحلي[5]:

قد طال ليلي وأجفاني به قصرت   عن الرقاد، فلم أصبح ولم أنم
كأن آناء ليلي في تطاولها،   تسوف كاذب آمالي بقربهم

---

[1] الأجرع، هو بلفظ التثنية: الأجرعي، علم لموضع باليمامة. الحموي، ياقوت ج 1 ص 123
[2] ابن حميد: لا تشير القصيدة إلى الممدوح، ولعله من بعض المقربين. والقصيدة تدخل في باب المدائح الإخوانية
[3] العسقلاني، ص 99
[4] الحموي، ابن حجة، ج 1 ص 102
[5] الحلي، ص 686

وقد شاع الاستطراد في الشعر العربي بشكل عام بوصفه عنصر ربط وتخلص من غرض إلى غرض، ومن ذلك ذكر رحيل الفتية، للخروج من الغزل إلى المديح النبوي في قول العسقلاني[1]:

وفِتيةٍ لِحِمَى المحبوبِ قدْ رَحَلوا	وخلَّفتْني ذنوبي بَعْدَهُم خَلَفَا
يطوون شُقَّةَ بيْدٍ كلّما نُشِرتْ	غَدوا وكلّ امرئٍ بالقبرِ مُلتحِفا
حتّى رأوْا حضرةَ الهادي الذي شَرُفَتْ	قُصادُهُ وعَلَتْ في قصدِهِ شَرَفَا

إلا أننا لا نرصده هنا بوصفه أداة ربط بين متواليتين، وإنما بوصفه متوالية مستقلة، خرجت من إطار السرد الممتد لتخلق قطيعة على مستوى الخطاب، فتخلق خطابها المستقل، وهي بذلك متوالية ثانوية، اعتراضية، لها دورها الفاعل في التوتر الشعري، ويعظم هذا الدور أو يتضاءل وفق درجة الانقطاع الذي تحققه، ونوعية الخطاب السطحي الذي تبثه. ومن ذلك وصف الفرس داخل المتوالية الكبرى، (المركز القار). يقول الحلي[2]:

وبَرزتَ تلفظُكَ الصّفوفُ إليهمُ	لفظَ الزّنادِ سَواطِع النيّران
بأقبَّ يعْصي الكفَّ ثمّ يطيعُهُ،	فتراهُ بين تسَرُّعٍ وتَوَانِ[3]
قد أكسبتْهُ رياضةُ سوّاسِهِ	فتكادُ تُركِضُهُ بغيرِ عنانِ
كالصّقْرِ في الطّيرانِ والطاووسِ في الـ	خطَرانِ، والخطّافِ في الرَوَغانِ[4]
يَرْنو إلى حبَكِ السَّماءِ توهُّماً	أنَّ المَجرَّةَ حلْبَةُ المِيْدانِ[5]

---

[1] العسقلاني، ص 77 – 78

[2] الحلي، ص 101

[3] أقب: الفرس الضامر البطن. ابن منظور، م 1 مادة " قبب"

[4] الخطران، الخاطر، جمع الخواطر، والمتبختر كالخطر. ابن منظور م 4 مادة " خطر " الخطاف: الذنب. ابن منظور، م 9 – مادة " خطف "

[5] حبك، جمع حباك: طرائق النجوم، م 10 مادة " حبك "

لَـوْ قِيلَ عجْ فوق الصّراط مُسَــارعاً   لمــشى علــيه مِــشيَـةَ الــسرطــان
وفلَلْتَ حَدَّ جُمُوعِهِــم بصَــــوارِمٍ   كَكـراك، نافــرة عــنِ الأجفَـــانِ.

لقد خرج الشاعر في خطابه العام من وصف الممدوح في المعركة إلى وصف فرسه الذي يمتطيه وحركته في المعركة. ثم عاد بعد ذلك إلى وصف الممدوح ثانية. وهو بذلك انتقل من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان. وعبر بخطابين منفصلين عن الصورة الشاملة التي أراد أن يصف بها الممدوح. ويبدو النص وفق ذلك منقطعا عن الوصل الممتد إلا أن لذلك الاستطراد الحشوي فاعلية شعرية تنبه إليها بعض النقاد العرب لما فيها من تنوع يكسر الرتابة، بخاصة أن الشعر ليس وصلا ممتدا، وإنما انزياح ثم نفي للانزياح، يعمق المستوى العاطفي في لحظة انقطاع المستوى المفهومي. وهذا ما عبر عنه النص السابق أيضا.

ـ متواليات الموضوع:

إن تعدد متواليات الموضوع في القصيدة العربية الواحدة كان وراء إثارة الحديث في النقد العربي بشكل عام عن وحدة القصيدة.ومرد ذلك إلى غياب مفهوم القطع في الشعر بوصفه أداة شعرية شاملة لجميع مستويات القصيدة، والبناء الهيكلي واحد من تلك المستويات التي يشملها المفهوم، وما علينا إلا رؤيته ضمن مفهوم الانحراف الشامل الذي يمارسه الشعر أولا ضد النثر، وثانيا ضد السياق السابق في النص، وفي ضوء ذلك نقرأ قصيدة ابن نباتة التي تبدأ بقوله[1]:

دَمعـــــيْ علـــيك مُجـــانِسٌ قلـــبيْ   فانظـــرْ علـــى الحالَـــيْنِ للـــصَبِّ

تتألف القصيدة من/35/ بيتا، وتنطوي على أربع متواليات موضوعاتية، هي: الغزل من /1-16/الخمر من/17-20/ وبكاء الشباب من/21-26/، ثم المدح من/27-62/.ويمكن عد الخاتمة متوالية مستقلة خامسة /63-65/ كما يمكن

---

[1] ابن نباتة، ص 32

الحديث عن متواليات موضوعاتية جزئية في كل من الغزل والمدح. فالأول يقسم إلى متواليتين: وصف لوعة الشاعر وحبه في أول القصيدة:

دَمعــــيْ علـــيك مُجـــانسٌ قلـــبيْ   فانظـــرْ علـــى الحالَـــيْنِ للـــصبِّ

ثم الحديث عن العواذل بخمسة أبيات تبدأ بقوله:

يـــا عـــاذلين تفـــرَّغوا ودَعـــوا   للعاشِـــقيْن شـــواغِلَ الحُـــــبِّ

ويضم الثاني متواليات موضوعاتية استطرادية؛ فالشاعر يصف فضائل الممدوح بستة أبيات تفصيلية:

وفـــضائلٌ وأبـــيك َمـــا تـــركتْ   للـــروْضِ غـــيرَ مـــوارثِ الأبِ

ثم يعود لوصل ما انقطع من وصف الممدوح عند قوله:

وأقـــامَ سَـــــهرانَ اليَـــــرَاعِ إذا   مـــا نـــامَ جَفْـــنُ الـــصَّارِمِ العَـــضِبِ

وينتقل في البيت السابع والخمسين نقلة مفاجئة على مستوى الضمير من المفرد الغائب إلى جمع المذكر:

يـــا آلَ فَـــضْلِ الله! مَـــد حُكُـــم   إلفـــي القـــديم وشـــعبُكمْ شَـــعبي[1]

ثم يعود مرة أخرى إلى الممدوح الأول، ولكن بصيغة المفرد المخاطب.

نلاحظ في تلك المتواليات أن الانتقال تم مرة داخل العالم الواحد (وصف اللوعة ووصف العذال)، ومرة أخرى خارج العالم الواحد، لانقطاع عالم الإنسان والانتقال إلى عالم الأشياء(الخمرة) ولاشك أن الانتقال من خطاب إلى آخر داخل العالم الواحد، أو بين عالمين مختلفين لا يحقق بالضرورة الفصل الذي يؤدي إلى الإبهام، لأن الشعر وإن أخذ بالغموض، " فاعلا شعريا"، لا يستطيع أن يصل إلى الإبهام، وإلا خرج من ساحة الشعر.

---

[1] اليراع: القصب. ابن منظور. م 1 مادة "راع "

ولذلك نرى نص ابن نباتة يمارس الانزياح ونفيه على مستوى المتواليات الموضوعاتية؛ لخلق توتر شعري، دون أن يفقد المستوى العاطفي حين ينقطع المستوى المفهومي، فهو حين انتقل داخل العالم الواحد، من وصف اللوعة إلى الحديث عن العذال، وحين فصل فضائل الممدوح وانتقل إلى مدح الفضل، مارس انحرافا على مستوى السرد وقوانين انسجامه، وبالتالي حقق في القصيدة درجة من سلم القطيعة المفهومية، إلا أنه لم يمارس القطيعة على المستوى العاطفي؛ لتحقق المناخ الواحد للمتواليات الموضوعاتية.

ـ المتواليات الاكتنازية:

تأتي المتواليات الاكتنازية من لغتها المكثفة والموجزة والاختزالية. وتشكل طاقة تعبيرية كبيرة في الشعر العربي بشكل عام لسببين: نقدي وإيديولوجي، وقد سار النقد العربي القديم نحو وحدة القصيدة في اتجاهين: الأول يفضلها مسبوكة كقطعة واحدة، والثاني يفضلها مكتنزة الدلالة تسير سير الحكم والأمثال[1]: وتجلى الاتجاهان بشكل أساس بمسألة وحدة البيت واستقلاله. أما السبب الإيديولوجي فهو انتشار روح الحكمة والزهد في الشعر العربي، بخاصة في العصور المتأخرة التي ساد فيها الشعر الديني بشكل عام والصوفي بشكل خاص. ومعلوم أن مجمل ذلك التوجه يجد في اللغة الاختزالية طريقة مثلى في التعبير.

إلا أن ما يميز المتواليات الاكتنازية من غيرها من المتواليات، أنها تعبر عن عالم خاص وتجربة خاصة، وتعبر مجتمعة عن عالم متكامل تتبدى صورته ودلالته على" المستوى المفهومي " في اجتماع مجموع متواليات النص الاكتنازية. ولذلك فهي تنتمي إلى عوالم متمايزة في خطابها، وقد تكون منقطعة عن السياق في مستواها المفهومي، إلا أنها تحافظ على خطاب خفي، على المتلقي متابعته وكشفه وهذا سر شاعريتها.

وسنميز هنا بين صورتين من المتواليات الاكتنازية، وفق درجة قطيعتها على المستوى المفهومي:

---

[1] أنظر أنواع القصيد عند القرطاجني، ص 245

2/أ ــ متواليات إشارية[1] : تشير إلى أشياء وأشخاص ومشاعر وحقائق روحية، ولكنها غير متلاقية، وفيها نكون مدركين أولا الاختلاف بين الأشياء المشار إليها، والخاصيات المشتركة فيما بينها.ومن خلالها تشكل القصيدة نسيجا من المجازات، وتبدو نسبيا تفصيلا لسلسلة كاملة من التجارب التخييلية المنظمة بتأمل كأنها مناقشة استقرائية، وتتمثل بشكل خاص في شعر الحكمة، لما يحمله من دلالات عامة، تكتنز التجربة الإنسانية في جملة قصيرة ومعبرة، ومن ذلك هذا المقطع لابن الوردي[2] :

1 - ليسَ ما يحوي الفتى عن عزْمِهِ	لا ولا ما فاتَ يوماً بالكسَلْ
2 - واتركِ الدّنيا فمَنْ عاداتِهَا	تخْفِضُ العالي وتُعْلي مَنْ سَفل
3 - عِيشةُ الزاهد في تَحصيلِهَا	عِيشةُ الجاهِدِ، بل هذا أذَل
4 - كم جَهولٍ و هْو مُثْرٍ مُكْثِرِ	و حكيمٍ مات منها بالعِللْ
5 - كم شجاعٍ لم ينلْ منها الغِنى	و جبانٍ نالَ غاياتِ الأملْ
6 - فاتركِ الحيلةَ فيها واتَّئِدْ	و إنّما الحيلةُ في تركِ الحِيَلْ
7 - أيُّ كفٍّ لم تنلْ منها المُنى	فبلاها اللهُ منه بالشَّلل
8 - لا تقلْ أصْليْ وفصْليْ أبداً	و إنّما أصلُ الفتى ما قد حَصلْ
9 - قد يَسودُ المرءُ مِن غيْر أبٍ	و بحُسْنِ السَّبكِ قد ينْعَى الزَّغَل
10 - وكذا الوردُ مِن الشَّوك ومَا	يَنْبتُ النَّرجسُ إلّا مِنْ بَصَل

ــ وتمتد القصيدة بتنوع على مدى سبعة وستين بيتا، ضمن متواليات إشارية متقطعة على المستوى المفهومي، فتثير الشعور بالتفكك، لانتمائها إلى مستويات خطابية متعددة هي :

---

[1] أفدنا في التسمية من حديث " بارت روبرت "، ص 33، 53، 89

[2] ابن الوردي، ص 339 – 340

ــ **المستوى العقلاني:** ويتمثل باستقلال البيت، وهنا لا نريد توظيف ذلك بوصف البيت وحدة عروضية مستقلة تتقاطع مع التمفصل الدلالي، وإنما بوصفه متوالية فكرية اكتنازية مستقلة، والدليل أن بعض الأبيات تحمل أكثر من متوالية، كالبيت الأول والرابع و... وغيرهما.

ــ **المستوى الخطابي:** يتنوع المقطع في صيغة الخطاب وتوجيهه، فهو ينتقل من صيغة الأمر، كما في البيت الثاني والسادس، إلى صيغة الجمل التقريرية، كما في البيت الأول والثالث على صيغة إخبارية كما في البيتين الرابع والخامس.

ــ **المستوى النظري**: ينتقل الخطاب النظري في المتواليات بين عوالم متعددة يمكن أن نجملها بما يلي:

- إن ما ينجزه المرء لا يرتبط بعزمه أو كسله ب / 1
- إن الدنيا تخفض العالي وترفع من سفل ب / 2
- عيش الزاهد في الدنيا كعيش الجاهد ب / 3
- كثير من الجهلاء عاشوا في الدنيا بثراء، وكثير من الحكماء فيها عاشوا بالعلل ب / 4
- هناك الكثير من الشجعان لم يحصلوا على الغنى في الدنيا، وهناك الكثير من الجبناء نالوا منها ب / 5
- نصيحة بترك السعي في الدنيا ب / 6
- لا يصيب الله بالشلل الكف التي لم تحصل على مناها من الدنيا ب/ 7
- إن أصل الفتى مرتبط بما حصله ب / 8 -9
- إن الورد مرتبط بالشوك والنرجس بالبصل ب / 10

نلاحظ في النص أن المتواليات الاكتنازية كانت غزيرة الحضور فقد حصلنا على تسعة مستويات نظرية بما يعادل مستوى لكل بيت باستثناء المستوى الثامن، فقد شرحه الشاعر في البيت التاسع، ولكنه في البيت العاشر انتقل من عالم الإنسان إلى عالم النبات، بغية توضيح المستوى الثامن، وهو بذلك أحدث قطيعة حققت انتقالا على مستوى النص.

إن ذلك الانتقال الكثيف، من مستوى نظري إلى آخر دون توقف للتفصيل والربط، يدل على إلحاح الشاعر على جوهر خطابه الخفي، وهو بذلك القطع الذي أحدثه على المستوى المفهومي، ينسج خطابه العميق على خطى الانقطاع السطحي مرتكزا في عملية التعويض على أمرين:

ـ المستوى العلائقي الخفي الذي تحقق لتفويض الانقطاع السطحي للمستوى نفسه، ويتمثل بمجموعة من عناصر الربط الخفية:

1 – الوحدة الموسيقية المتجسدة بالعروض والقافية في الدرجة الأولى، والنسيج الصوتي في الدرجة الثانية.

2 – الكلمة المفتاح على المستوى المعجمي للنص، وتتمثل بـ "الدنيا" لأنها تشكل اللفظ القار المحرك لكل المستويات النظرية المذكورة، من خلال ربطها ببنية دلالية واحدة، تشكل جوهر الخطاب العميق خلف الخطابات المنفصلة على مستوى البنية السطحية للنص.

3 – الضمير المتصل العائد على الكلمة المفتاح

4 – التوازي الدال بصنفيه الدلالي والنحوي، ومن صور التوازي الدلالي ما هو على المستوى الأفقي، - وما هو على المستوى العمودي، فمن الأول:

ليس ما يخوي الفتى عن عزمه

نتيجة دلالية واحدة تصاغ على الشكل التالي:

لا ولا مافات يوما بالكسل

"إن ما يمتلكه الفتى لا يعود إلى عزمه، وإن ما يفتقده الفتى لا يعود إلى كسله"

و من الثاني:

ب /4 – كم جهول وهو مثر مكثر

أخذ من لا يستحق الأخذ

ب / 5 – وجبان نال غايات الأمل

ب 4/ - وحكيم مات منها بالعلل

لم يعط من يستحق العطاء

ب / 5 – كم شجاع لم ينل منها الغنى

و من صور التوازي النحوي

ـ أ ـ

تخفض	العالي
تعلي	مـــن سفل

ـ ب ـ

عـــيـ شة	الزاهد
عـــيـ شة	الجاهد

ـ ج ـ

كم	جهول
كم	شجاع

ـ د ـ

و	حكيم	مات
و	جبان	نال

و	حكيم	مات
و	جبان	نال

المستوى الدلالي للنص الذي يحيل المستويات النظرية على خطاب واحد يمثل بالبنية الدلالية العامة ، وهي الدعوة إلى الزهد في الدنيا.

2/ ب متواليات رمزية : تبلغ هذه المتواليات درجة متقدمة على سابقتها ، من حيث مستوى الاكتناز الإشاري الذي تحمله ، ومن حيث مستوى القطيعة التي تحدثها في النص ، فهي تكاد تخلق نصا عصيا على الفهم لعمق درجة الانحراف الذي يتم بين المسند والمسند إليه في دلالية الجمل ، يضاف إلى ذلك شمولها على كلمات ذات دلالة اصطلاحية خاصة ، ليست في ملك العامة وكثير من الخاصة : وهي بذلك تحتم قراءتين ، لا تغني الأولى ، السطحية ، عن العميقة ، بالإضافة إلى أنها لا تلغي التناص المعرفي مع الفكر الذي تنتج منه ، وبذلك نكون أمام نص لا يعرف حدودا للانزياح ونفيه ، حيث يتم في المستوى المفهومي بشكل مطلق ، ومن ذلك هذا النص الصوفي للتلمساني(1) :

---

(1) التلمساني ، المخطوط ، ص 78

1 ـ حَـتَّامَ تُـبذلُ في هـواكَ الأنْفـسُ ... و تُـصانُ عـنْها بالجمـالِ وتُحْـرَسُ

2 – وإلامَ يُوحِشُكَ الغِنـى عَـن مغْـرَمٍ ... أ بـداً بوحـشَةِ قـصْرِهِ مُـستأنِسُ

3 – مالـيْ وللأكـوانِ تهوانـيْ ولـيْ ... حسْنٌ عـنِ الكوْنِ الكثيفِ مُقـدّسٌ

4 – كـلٌّ لأعيـنه ثغـورٌ لُعّـسٌ ... و معاطـفٌ لـيْنٌ ودُعْـجٌ نُعّـس

5 – حيثُ اتّجهتَ رأيتَ مَغزًى في لهُ ... دمـعٌ بـروْضِ مَحاسِـني يَتحـنَّسُ[1]

6 – وإذا رجعْـتَ إلى الـصَّحيحِ فكلُّـنا ... أغـصانُ دوْحٍ قـد طَـواها مَغْـرسُ [2]

7 – معنًى بـه لَطُفَ الكثيْفُ فأصبحتْ ... صـمُّ الجبال هـي الغـصونَ المِيَّسُ[3]

8 – وحقـيقة طـوت البعـيد فرامتـي ... نجـد ولـيث الغـاب ظـبي ألعـس[4]

9 – ووراءَ ذلـك لا أشـيرُ لأنـه ... سـرٌّ، لـسانُ الـنّطْقِ عـنه أخـرَسُ

10 – وبأمـرِه وبـه ومـنه تعيّـنَتْ ... أعيانُـنَا ووجـودُنا المُتلَـبِّسُ

في الأبيات قطيعة على المستوى المفهومي، بسبب الانتقال بين عوالم متعددة خلقت انحرافا على مستوى التجانس المعرفي، وهذه هي صوره:

قد تلامس القراءة السطحية للبيت الأول انسجاما، لارتباط الشطرين بمسند إليه واحد هو المخاطب، وللارتباط الدلالي بين الشطرين. إلا أن هذا لا يمنع من القول إنها قراءة خاطئة، لأنها تخلق قطيعة على المستوى المفهومي مع مجمل الأبيات، ولذلك نحن نحتاج إلى قراءة أخرى تنسجم مع الخطاب النظري الذي تقوله الأبيات الأخرى.

ـ في البيت الثاني قطيعة مع البيت الأول والبيت الثالث على مستوى الخطاب النظري، فهو بذلك خارج عن الانسجام المطلوب في المستوى المفهومي، وإن حقق

---

[1] " في " خففت لضرورة الوزن. يتحنق: يلزم الموقع ولا يتحرك منه. ابن منظور، م 10 مادة " حنق"

[2] مغرس: مكان تجمع فيه الغراس. ابن منظور. م 6 مادة " غرس "

[3] الميس: التبختر. ابن منظور، م 6 مادة " ميس "

[4] ألمس: سواد شرب بالحمرة، م 6 مادة " لعس "

انسجاما داخليا على المستوى المعرفي، وارتباطا خارجيا مع البيت الأول على مستوى ضمير الخطاب.

- في البيت الثالث قطيعة مع البيتين السابقين على مستوى ضمير الخطاب، وعلى مستوى العالم الذي أقامته المتوالية، ويتكون من: أنا الذات — الأكوان — الحسن المقدس.
- في البيت الرابع قطيعة معرفية على مستوى العالم الذي انتقل إليه المستوى النظري في الخطاب.
- في البيت الخامس قطيعة مع سابقه ليس على مستوى العالم النظري فحسب، بل على مستوى الشطرين لاختلاف المسند إليه الدلالي بينهما.
- في البيت السادس وصل مع البيتين الثالث والرابع بضمير الخطاب، وقطيعة معرفية على المستوى المفهومي، لاختلاف الخطاب النظري.
- في البيت السابع ربط على مستوى الضمير المضمر مع البيت الخامس، وقطيعة على المستوى المفهومي داخل البيت، للربط بين عالمين مختلفين: الجماد والنبات.
- في البيت الثامن ربط على مستوى الضمير المضمر مع البيت الخامس، وقطيعة مفهومية داخل البيت للربط بين المكان وعالم الحيوان، وفي الأخيرين الحيوان المفترس والحيوان اللطيف.
- في البيت التاسع انقطاع وتوقف عن السرد
- في البيت العاشر لغة خاصة تتعثر من خلالها الوظيفية الإفهامية لافتقارها إلى التجانس الظاهر على مستوى البيت وعلى مستوى النص.

إن ذلك القطع المكثف في النص يدفعنا إلى القول، إن النص "شفرة " تحتاج إلى تأويل للوصول إلى الخطاب الخفي الداخلي الذي يعبر عنه الشاعر، وعليه يجب أولا أن نحلل اللغة الاصطلاحية الصوفية في النص. ثانيا علينا أن نكشف أبعاد الخطاب الصوفي لكي نستطيع الوصول إلى الانسجام بين مستويات الخطاب النظري الذي يقدمه الشاعر.

" **الهوى** " لقب من أربعة ألقاب يتصف بها مقام الحب، وبهذا المقام وصف الله تعالى نفسه[1]: ومعنى المقام، مقام العبد بين يدي الله عز وجل، تقام فيه العبادات والمجاهدات والرياضات والانقطاع على الله عز وجل[2].

" **النفس** " « هو الجوهر البخاري اللطيف الحامل لقوة الحياة والحس والحركة الإرادية وسماها الحكيم الروح الحيوانية وهي الواسطة، بين القلب الذي هو النفس الناطقة وبين البدن، المشار إليها في القرآن الكريم[3] بالشجرة الزيتونية الموصوفة بكونها مباركة، لا شرقية ولا غربية، لازدياد رتبة الإنسان فيها وتبركه بها، ولكونها ليست من شرق عالم الأرواح المجردة ولا من غرب عالم الأجساد الكثيفة ».[4]

" **الجمال**" إن الجمال الإلهي « عبارة عن أوصافه العليا وأسمائه الحسنى هذا على العموم: وأما على الخصوص، فصفة الرحمة وصفة العلم، وصفة اللطف، والنعم، وصفة الجود والرزاقية والخلاقية، وصفة النفع وأمثال ذلك، كلها صفات جمال ثم صفات مشتركة لها وجه إلى جمال ووجه على الجلال، كاسمه الرب، فإن باعتبار التربية والإنشاء اسم جمال، وباعتبار الربوية والقدرة اسم جلال »[5] والوجهان تجل للجمال الإلهي المطلق« فلكل جمال جلال ووراء كل جلال جمال، ولما كان في الجلال ونعوته معنى الاحتجاب والعزة لزمه العلو والقهر من

---

[1] ابن عربي، بيروت. دار صادر الفتوحات المكية، محيي الدين م 2 ص 303

[2] الطوسي، سراج الدين - اللمع في التصوف. تحقيق عبد الحليم محمود. مصر. 1960 ص 65

[3] قال تعالى: (الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فيه زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية) النور 35

[4] القاشاني، كمال عبد الرزاق - اصطلاحات الصوفية – تحقيق محمد إبراهيم جعفر. مصر. الهيئة العامة للكتاب. 1981 ص 95

[5] الجيلاني، عبد الكريم – الإنسان الكامل في المعرفة الأواخر والأوائل. ط1. المطبعة الأزهرية 1613 هـ ج 15 ص 53

الحضرة الإلهية والخضوع والهيبة منها، ولما كان في الجمال ونعوته معنى الدنو والسفور لزمه اللطف والرحمة والعطف من الحضرة الإلهية والإنس منا »[1].

"**الفقير**" هو واحد من المقامات الإلهية، وأصله رجوع العبد « إلى عدمه الأصلي، بحكم السبق الأزلي حتى يرى وجوده وعمله وماله ومقامه كلها فضلا من الله وامتنانا محضا »[2]. فيشعر بارتداده إلى حال العدم الأصيل، لما كان إمكانا محضا، ويفنى في صفات الألوهية. والفقراء طبقات « منهم من لا يملك شيئا، ولا يطلب بظاهره ولا بباطنه من أحد شيئا، ولا ينظر من أحد شيئا، وإن أعطي شيئا لم يأخذ فهذا مقامه مقام المقربين: ومنهم من لا يملك شيئا، ولا يسأل أحدا، ولا يطلب ولا يعرض، وإن أعطي شيئا من غير مسألة أخذ... ومنهم من لا يملك شيئا وإذا احتاج انبسط إلى بعض إخوانه ممن يعلم أنه يفرح بانبساطه إليه فكفارة مسألته صدقة »[3].

"**الغنى**": تجل للحق في دائرة الخلق، ومحور الدائرة هو الحق، ومحيطها لا يحصى عده من مجالي الوجود، والكل يخرج من المركز والكل يعود إليه فهو دائم الفناء في الحق فقير إلى المركز في حين أن المركز غني بذاته، ومنه ينطلق الوجود وإليه يعود، والغنى والفقر يدخلان في علاقة جدلية باعتبار أن الذات الإلهية جوهر له عرضان ينتميان إلى مركز الدائرة ومحيطها[4].

"**الكون**": « الكون... كل أمر وجودي، وهو خلاف الباطل، فإن قلت وما يريد أهل الله بالباطل؟ قلنا: العدم »[5]

---

(1) القاشاني، ص 157

(2) الطوسي، ص 65

(3) النبهاني، يوسف – جامع كرامات الأولياء –مصر. دار الكتب العربية 1239 هـ ص 351

(4) الطوسي، ص 74 –75

(5) ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء العفيفي. ط 2. بيروت. دار الكتاب العربي 1980 م 1، ص 104

" الكثيف " : صفة الحقائق السفلية المختلطة[1]

" اللطيف " : صفة الحقائق العلوية الربانية[2]

"البعيد " : إن الذات الإلهية – بما هي ذات – لا يمكن معرفتها ، ولذا يجب أن نعلمها عن طريق أسمائها وصفاتها. وهي جوهر له عرضان : الأول الأزل ، والثاني الأبد. وله وصفان : الأول الحق ، والثاني الخلق. وله نعتان : الأول القدم على الثاني الحدوث ، وله اسمان : الأول القرب والثاني البعد ، وله وجهان : الأول الظاهر وهو الدنيا ، والثاني الباطن وهو الأخرى[3].

"**العين** " عين الثبوت " والحقيقة أو الذات أو الماهية ويقصد بالثبوت الوجود العقلي أو الذهني في مقابل الوجود الذي يقصد به التحقق خارج الذهن في الزمان والمكان[4]

" **الوجود** " هو العالم المحسوس في مقابل العالم المعقول[5].

بعد تفكيك بعض سنن النص نستطيع الآن ملامسة بنية النص بمتواليات فكرية عامة الحب – العارضان : الأول والثاني – الكثافة واللطف – التجلي الإلهي في الوجود – عودة المحيط إلى المركز – انسجام المتناقضات.

و تنطلق كل المتواليات من دائرة الوجود :

---

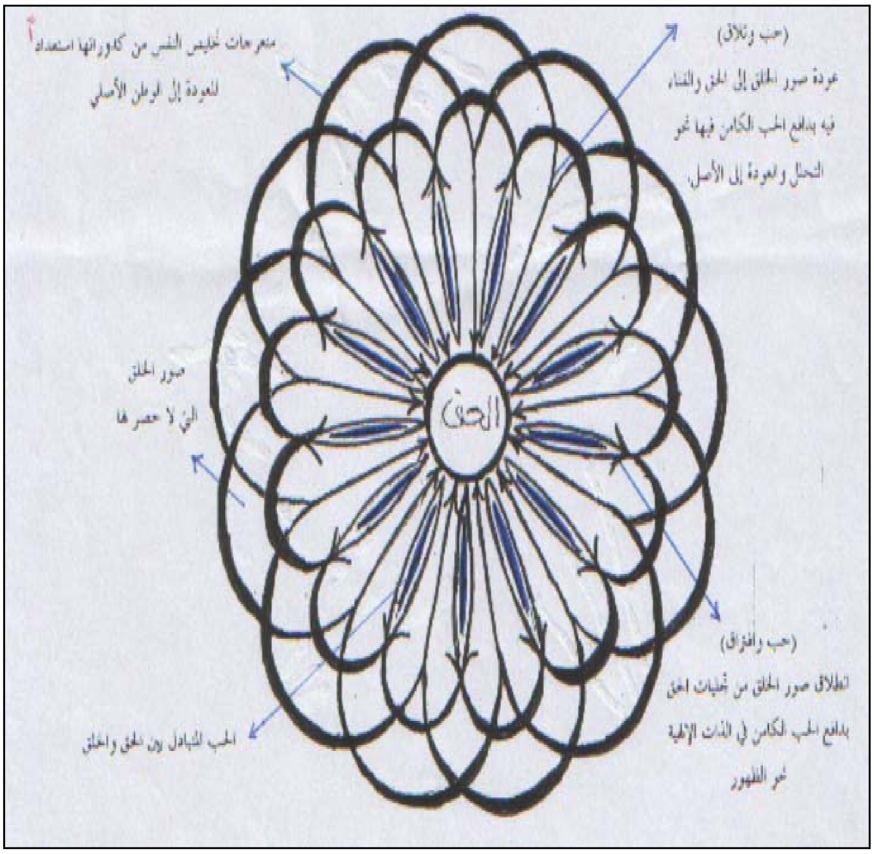
[1] ابن عربي ، الفتوحات المكية ، ج 2 ص 129

[2] الجيلاني ، ج 2 ص 48

[3] نفسه ، ج 2 ص 48

[4] نفسه ، ج 2 ص 27

[5] القاشاني ، ص 164



الدائرة قائمة على ثنائية (الحق x صور الخلق) غير موجودة إلا في حواسنا نحن المحجوبين عن شهود الحقيقة، وعندما نتخلص من كثافتنا، وتعود النفس نقية كما هبطت من السماء، سنكتشف أن الكون واحد، خال من الأغيار والسوى، ولذلك تشكل الكون على صورة الدائرة الواحدة، المتداخلة. وجوهرها الحق، وجوهر الحق الحب والجمال.

الحب يشكل جوهر الوجود في محورين: الافتراق والتلاقي. فبه تنطلق صور الخلق، وتجليات الحق نحو محيط الدائرة وبه تعود صور الخلق مرة ثانية إلى وطنها الأصلي، الحق.

والجمال صفة الله، ومختص بشهود الحق، وصفة الرحمة فيه وصفة العلم، واللطف والنعم... الخ ولأن الله جميل ويحب الجمال، أحب أن يرى جماله فأخرج صور الخلق لتحمل جميع صفاته وأسمائه، وبما أن لكل جمال جلال، جاءت صور الخلق ثنائية التشكيل لتدل على أن للحقيقة الوجودية وجهين، حقا وخلقا، وهي الواحد والكثير، القديم والحادث، الظاهر والباطن، الأول والآخر، وغير ذلك من الأضداد. فإذا نظرت إلى الحق من حيث ذاته فهو الناظر إلى نفسه، وهذا مقام الوحدة، وإذا نظرت إليه من حيث تجلياته نظرت إليه من مقام الكثرة...

إلى تلك الدائرة ينتمي الخطاب في نص التلمساني مع الاحتفاظ بخصوصية التعبير في الشعر الصوفي، ولذلك يمكن أن نختزل الخطاب في النص إلى ثلاثة مستويات نظرية تعبر عن بنية دلالية واحدة هي دائرة الوجود التي يشعر بها التلمساني في البيت /1 -2/ تجاهد صور الخلق للعودة إلى المركز، تواقة إلى الحق المحجوب عنها بجماله وجلاله وغناه وكثافتها، فهو الغني ببقائه وهي الفقيرة بفنائها.

في البيت /3 -4 -5 -6/ تجليات الخالق ووحدة الوجود

في البيت /7 -8/ لطف الكثيف بوحدة الوجود، وجمعت المتناقضات وقرب البعيد.

إن ذلك الانتماء إلى خطاب واحد في البنية العميقة للنص، مقابل القطع بين المتواليات الفكرية في البنية السطحية، ذو سمات هامة في الشعر الصوفي، فهو يعبر عن التجربة الصوفية وتقاطعها مع التجربة الشعرية، فالأحوال الصوفية، والتأمل الشعري يتصلان بالذات الداخلية للإنسان، وبها يشعر الصوفي وعنها ينطق الشاعر، ويختلفان في درجة تسامي كل منهما « بينما يفترض في التجربة الصوفية بلوغ الفناء في العالم والامتزاج فيه، بحيث تتوحد كل تناقضاته، ويغدو شيئا شفافا خاليا من الاعتكار والصراع، قد لا يفترض في التجربة الشعرية بلوغ هذا المدى في جميع الأحيان إلا عند القليل من الشعراء ففي حالات من الصفاء والشفافية تقترب رؤى بعض الشعراء من رؤى الصوفية، وقد تبلغ مبلغها من السمو والتركيز فتجيء أشعارهم كشطحات الصوفية، جانحة إلى الإيماء والرمز والغموض

واللامعقول [1]» وبذلك يشكل القطع بين المتواليات سمة تلك الأشعار، وهي سمة لا تدعو إلى القول بتفكك النص، وإنما تدعو إلى البحث عن الفاعلية الشعرية فيه، لأن المتواليات تنتقل بحدة من عالم إلى عالم، وتجمع بين المتناقضات، وتكسر الوصل بحدة وسرعة مما يخلق توترا شعريا وطاقة تعبيرية كبيرة يدخل معها المتلقي في حالة كشف ذهني ممتع لقيمة التأويل للمتواليات الرمزية، وصولا إلى الخطاب الداخلي المتجانس، وكشف روحي فياض لسمو العالم المرسوم وشفافيته.

وهذا يدل على أن القطع على المستوى المفهومي لا يعني أن المتواليات الرمزية تسبح في فضاء لا محدود، فهي مرتبطة فيما بينها من جهة، وبينها وبين الخطاب الخفي من جهة ثانية على مستوى البنيتين السطحية والعميقة، ويتجسد ذلك في صور مبدأ التوازي الذي يسم مستويات النص

- ففي المستوى الموسيقي، بالإضافة إلى ما يخلقه التوازي العروضي والقافوي من ربط دلالي أفقيا وعموديا، نقف على توازيات دالة مثل: غني — فقير / لطيف — كثيف / تبذل — تصان / على التقابل. ونلمس على المستوى الصوتي: يوحش — بوحشة / مالي — لي / أكوان — كون / لعس — نعس / أغصان / له — به — منه /.

وفي المستوى التركيبي نجد من صور التوازي النحوي الدالة:

البيت(1) و(2)

حتى م	تبذل
و	تصان
إلى م	يوحشك

البيت (2)و (8)

ثغور	لعس
دعج	نعس
ظبي	ألعس

البيت (3) و(7)

الكون	الكثيف
الغصون	الميس

[1] العوادي، عدنان حسني — الشعر الصوفي. تحقيق محمد إبراهيم جعفر. مصر الهيئة العامة للكتاب 1981ص 31

البيت (4) و(6)

معاطف	لين
أغصان	دوح

البيت (8)و (9)

ليث	الغاب
لسان	النطق

البيت (5 -6 -7)

اتجهت – رجعت – رأيت - أصبحت

وفي المستوى الدلالي: تبنى المتواليات على وجهي التجلي الإلهي، المتمثلين في دائرة الوجود: الحق وتجلياته. فهو العاشق والمعشوق، الباذل والمصان، الغني والفقير، الكثيف واللطيف، المتعدد والواحد، البعيد والقريب.

لقد بنى التوازي على المستويين: السطحي والعميق نصا متماسك الخطاب، على الرغم من تعدد المتواليات الفكرية وانقطاعها، وفتح نصا مغلقا على المستوى المفهومي، ولكنه متواصل على مستوى الخطاب الخفي الذي كان ينسج على وتيرة القطع الخارجي بين المتواليات الرمزية.

خاتمة

يهتم البحث بقراءة البنية التركيبية في الشعر المملوكي بوصفها بنية فاعلة في الخطاب الشعري مع بقية البنى كالبنية الإيقاعية والبنية الإحالية. وتشمل البنية التركيبية العناصر البلاغية في الخطاب الشعري. يضاف إليها ما دخل في النقد العربي تحت مسمى " عمود الشعر "والبناء الهيكلي العام للقصيدة العربية. ولذلك فصّل البحث بالتركيب النحوي ووظيفته البلاغية في الشعر. وبحث في الصورة الشعرية بمستوييها ؛ جماليات المشابهة وجماليات المجاورة. وقرأ الصورة التشكيلية عبر البحث في البناء الهيكلي للقصيدة العربية (المقدمة العرض الخاتمة) وفصّل في نمط المقدمة في الشعر المملوكي. وبحث الفصل الأخير في التركيب وعناصر الربط في القصيدة من خلال الحديث عن المتواليات التي تشكل بناء القصيدة (المتواليات الثانوية ومتواليات الموضوع والمتواليات الاكتنازية)

يمكن القول، بعد قراءة تلك المباحث، إن العناصر التركيبية في الشعر تشكل أداة شعرية فعالة في الخطاب الشعري. ولكن وعي ذلك يتطلب منا أن نرى في الشعر خلاف النثر، أي أنه خطاب لا يبني جسد القصيدة على أساس تطبيق المعايير في اللغة الطبيعية، كما أن شعرية القصيدة لا تنشأ من الوصل الممتد « المسار الطولي » وإنما من الوصل والقطع « المسار الرجعي » بدءا من تركيب الجملة وانتهاء بتركيب الإطار الهيكلي، لأن مسافة التوتر الناتجة من الانحراف هي المحرك الأول للمخيلة والتلقي الإيجابي.

والقصيدة العربية في العصر المملوكي لم تذهب بعيدا في الانحراف عن اللغة الطبيعية، وإن حافظت على طابعها الشعري، وذلك بناء على النتائج التي توصلت إليها المباحث السابقة والتي يمكن أن ندمجها بإيجاز في الملاحظات الآتية :

1 – ضعف بنية القلب في القصيدة، فقد جاء الانزياح على مستوى ترتيب الوحدات النحوية في الجملة خجولا مما يقربها -أي الجملة - من اللغة الطبيعية. ويشكل ذلك خطرا على الفعالية الشعرية، إذا لم تعوض القصيدة ذلك بعناصر أخرى.

2 - هيمن الوصل بالعطف على البنيات النحوية الأخرى في الشعر وهو أقرب إلى تحقيق الترابط في القصيدة من الوصل بالقران، وهذا ينسجم مع الحضور الضعيف للبنيات القائمة على الانحراف، ككمال الانقطاع والاعتراض البلاغي والقلب.

3 - هيمنت تعويضات المشابهة في التركيب البلاغي على تعويضات المجاورة، وهذا يؤكد ميل القصيدة في العصر المملوكي إلى الوضوح والتجسيد والابتعاد عن الترميز والصور التي تشكل زاوية انحراف كبيرة بشكل عام.

4 - تشير صورة البناء الهيكلي إلى نمطين من القصائد في الشعر المملوكي، قصائد بمقدمات وقصائد بتراء. يتفوق النمط الأول على الثاني، من حيث كثافة حضوره بنسبة ضئيلة. ويمثل في الشعرية العربية النمط الرسمي، وتمثل القصائد البتراء النمط الذاتي، كما هو الحال في العصور الشعرية السابقة، مع ضرورة التنويه بتنوع الوحدات المعنوية الجزئية داخل المقدمة الواحدة في القصيدة المملوكية، كما رأينا في المقدمة الغزلية، التي مزجت بين أغلب الوحدات المؤلفة للمقدمات المستقلة في الشعر العربي قبل العصر المملوكي، كمقدمة النسيب والغزل والخمرة. وكذلك الأمر بشأن الاهتمام ببعض أنواع المقدمات أو تهميش بعضها كما رأينا في المقدمة الطللية، فقد كانت من المقدمات الثانوية في شعر العصر المملوكي بالإضافة إلى تلون وحداتها المعنوية الجزئية بلون الشاعر وزاوية رؤيته للأماكن والذكرى والأيام والليالي.

5 - يصل التسلسل في القصيدة المملوكة إلى درجاته القصوى، ويكاد يختفي معه القطع بين المتواليتين الكبيرتين، المقدمة والمتن، وذلك عبر مجموعة من العناصر الرابطة، كاللغة والضمير والربط بالمعاني الجزئية، واستقاء المعاني في القصيدة، والتخلص... وغيرها.

إن تلك المعطيات تنبع من رؤية الشاعر في العصر المملوكي للقيم الجمالية التي تحكم بناء القصيدة بوصفها وحدة متماسكة تنبني على الترابط أفقياً وعمودياً وتميل إلى الوضوح والتجسيد تماشيا مع الأنموذج النظري للقصيدة العربية النمطية. وهي بذلك – القصيدة العربية في العصر المملوكية قصيدة مسالمة جداً، تنأى عن تشويش الأنساق الثقافية السائدة في الشعرية العربية، بحثاً عن فحولة ضائعة أو تائهة.

المصادر والمراجع

1ـ **إبراهيم، نبيلة**، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، القاهرة، دار الكتاب العربي.

2ـ **ابن الأثير، ضياء الدين**، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة الحلبي، 1939.

3ـ **ابن برد، بشار**، الديوان، شرح محمد الطاهر عاشور، تونس: 1976

4ـ **ابن جعفر، قدامة**، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مصر، مكتبة الخانجي 1975

5ـ **ابن جني، عثمان**، الخصائص. تحقيق محمد رجب النجار، ط 2 بيروت، دار الهدى

6ـ **ابن حزم الأندلسي**، جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة.

7ـ **ابن خطيب داريا**، محمد بن سليمان، الديوان، مخطوط رقم 225، دار الوثائق، الرباط. الخزانة العامة

8ـ **ابن رشيق، الحسن**، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ط 5 بيروت، دار الحلبي

9ـ **ابن الشيخ، جمال الدين**، الشعرية العربية، ترجمة، مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط 1، المغرب، دار توبقال 1996

10ـ **ابن طباطبا**، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة 1953.

11ـ **ابن عربي**، محيي الدين محمد بن علي

- الفتوحات المكية، بيروت، دار صادر
- فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا العفيفي، ط 2 بيروت، دار الكتاب العربي، 1980.

12ـ **ابن قيس الرقيات، عبد الله**، الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، 1985

13ـ **ابن كثير، أبو الفداء الحافظ**، تفسير القرآن العظيم، بيروت، دار الفكر، 1988

14ـ **ابن مكانس، فخر الدين**، الديوان، مخطوط رقم 2547، دار الوثائق، الرباط، الخزانة العامة.

15ـ **ابن نباتة، جمال الدين**، الديوان، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

16ـ **ابن الوردي، عمر بن مظفر**، الديوان ط 1، القسطنطينية 1300 هـ.

17ـ **أبو نواس، الحسن بن هانئ**، الديوان، تحقيق أحمد عبد الحميد الغزالي، بيروت دار الكتاب

18ـ **الأخطل، غياث بن غوث**، شعر الأخطل، رواية ابن عبد الله اليزيدي، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1891

19 ـ **أدونيس، علي أحمد سعيد**

- مقدمة للشعر العربي، ط 2، بيروت، دار العودة، 1979
- زمن الشعر، ط 3، بيروت، 1973

20ـ **الآمدي، الحسن بن بشر**، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم، بيروت، دار الحلبي، 1991.

21ـ **امرؤ القيس، أوس بن حجر**، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 4، مصر، دار المعارف. **10**

22ـ **الأنصاري، جمال الدين بن هشام**، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن مبارك ومحمد علي أحمد، مراجعة سعيد الأفغاني، ط 5، بيروت، دار الفكر، 1979

23ـ **الأيوبي، سعيد** — عناصر الوحدة والرابط في الشعرالجاهلي — الرباط. مكتبة المعارف 1986

24ـ **بارت، روبرت**، الخيال الرمزي. ترجمة: عيسى العاكوب، بيروت، معهد الإنماء العربي، 1987

25ـ **بارت، رولان**، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ط 3، المغرب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985

26ـ **باشا، عمر موسى**، ابن نباتة المصري، أمير شعراء المشرق، ط 2، مصر، دار المعارف، 1973.

27ـ **الباعونية، عائشة**، الديوان، مخطوط رقم 834، دار الوثائق، الرباط، الخزانة العامة.

28ـ **البحتري، الوليد بن عبيد**، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط 2 مصر، دار المعارف، 1972

29ـ **البستاني: صبحي**، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ط 1 بيروت، دار الفكر اللبناني 1986.

30ـ **بلمليح، إدريس**، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ط 1 الرباط، جامعة محمد الخامس، 1995

31ـ **بليث، هنريش**، البلاغة الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة، محمد العمري، ط 1، الدار البيضاء، منشورات مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، 1989

32ـ **البوصيري، محمد بن سعيد**، الديوان، تحقيق محمد سيد الكيلاني، القاهرة، 1955.

33ـ **التلمساني، عفيف الدين**

- الديوان، مخطوط رقم 5917، دمشق، الظاهرية.
- الديوان، تحقيق: يوسف زيدان، مصر، أخبار اليوم، 1990

34ـ **الجاحظ، عمر بن محمد** — الحنين إلى الأوطان - القاهرة 1932

35ـ **الجرجاني، عبد القاهر**

- أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ويتر: إسطنبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضا، بيروت، دار المعارف، 1987

36ـ **الجمحي، محمد بن سلام**، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مصر، دار المعارف، 1952

37ـ **الجيلاني، عبد الكريم**، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ط 1، المطبعة الأزهرية 1316 هـ.

38ـ **- حسنين، علي فؤاد**، قصصنا الشعبي، القاهرة، دار الفكر العربي، 1947

39ـ **حسين سيد، حسني** الشعر الجاهلي، مراحله واتجاهاته الفنية، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

40ـ **حسين، علي صافي -**، " ابن دقيق العيد، حياته وديوانه، دراسة في الأدب المصري، مصر، دار العارف.

41ـ **الحلي، صفي الدين**، عبد العزيز بن سرايا، الديوان، دار صادر. بيروت.

42ـ **الحموي، ابن حجة**، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، ط 1، بيروت، 1987

43ـ **الحموي، ياقوت بن عبد الله**، معجم البلدان، ط 1، مصر 1906

44ـ **حور، محمد إبراهيم**، صنفي الدين الحلي، حياته وآثاره وشعره ط 2، بيروت، دمشق، دار الفكر 1990

45ـ **الخفاجي، ابن سنان**، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة 1952

46ـ **الدسوقي، عمر**، النابغة الدبياني، القاهرة، مطبعة النهضة المصرية 1949

47ـ **ريتشاردز، أ، آ**، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، 1963

48ـ **الزركلي، خير الدين**، الأعلام، قاموس تراجم، ط 5، بيروت، دار العلم للملايين، 1980

49ـ **السكاكي، أبو يعقوب**، مفتاح العلوم، شرح نعيم الزرزور، بيروت، 1983

50ـ **الشاب الظريف**، محمد بن سليمان، الديوان، تحقيق شاكر هادي شاكر، ط1، بيروت، مكتبة النهضة العربية 1985

51ـ **الشريف المرتضى، علي بن الحسين**، طيف الخيال، تحقيق محمد سيد الكيلاني، القاهرة، البابي الحلبي 1955

52ـ شومسكي، نعوم

- جوانب من نظرية النحو، ترجمة مرتضى جواد، البصرة، جامعة البصرة 1985
- البنى النحوية. ترجمة يوسف عزيز، ط 2، الدار البيضاء مطبعة النجاح الجديدة 1987

53ـ صالح بشرى موسى الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط 1، بيروت، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1994.

54ـ الطوسي، السراج: اللمع في التصوف. تحقيق: عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور. مصر 1960

55 ـ عتيق، عبد العزيز - علم المعاني. بيروت 1974

56ـ العسقلاني، ابن حجر، أحمد بن علي، الديران " أنس الحجر في أبيات ابن حجر، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، ط 2، بيروت، دار الديان للتراث 1988.

57ـ عطوان، حسين

- مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، مصر، دار المعارف
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، مصر، دار المعارف
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، مصر، دار المعارف

58ـ علوش، سعيد - المصطلحات الأدبية المعاصرة - الدار البيضاء — مطبوعات المكتبة الجامعية 1984

59ـ العوادي، عدنان حسني، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، بغداد، 1986.

60ـ القاشاني، كمال عبد الرزاق، اصطلاحات الصوفية، تحقيق محمد إبراهيم جعفر، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

61ـ القرطاجي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، ط 2، بيروت، دار الغرب الإسلامية، 1981

62ـ **كوهن، جان**، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، المغرب، دار توبقال 1986.

63ـ **لبيد بن ربيعة العامري، الديوان**، بيروت، دار صادر، 1966

64ـ **المتوكل، أحمد** - الوظيفة والبنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية — المغرب — منشورات عكاظ 1993

65ـ **المرزباني، محمد**، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مصر، مطبعة الحلبي، 1960

66ـ **المقريزي، تقي الدين**، السلوك في معرفة دول الملوك، نشره محمد مصطفى زيادة، القاهرة، دار الكتب المصرية 1963.

67ـ **موردو، فرانسوا**، البلاغة، مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، ط 1 المغرب، منشوران الحوار الأكادمي والجامعي، 1989

68ـ **النبهاني، يوسف**، جامع كرامات الأولياء، مصر، دار الكتب العربية، 1239 هـ

69ـ **هلال، محمد غنيمي**، النقد الأدبي الحديث، ط 3، القاهرة، 1964

70ـ **الولي، محمد**، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1990

71ـ **اليافي، نعيم** / مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق 1982

72ـ **ياكبسون**، رومان قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، المغرب، دار توبقال 1988

73ـ **اليسوعي، لويس شيخو**، شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط 2، بيروت، دار الشروق.

الفهرس